

إشكاليات ترجمة النص المسرحي: دراسة في الترجمة العبرية لمسرحية عندما يلعب الرجال للكاتب سعد الله ونوس

محمد أحمد صالح حسين

أستاذ مساعد، قسم اللغات الشرقية، كلية الآداب

جامعة القاهرة، القاهرة، جمهورية مصر العربية

(قدم للنشر في ١١/٦/١٤٢١ هـ، وقبل للنشر في ١/٧/١٤٢٢ هـ)

ملخص البحث. يتناول هذا البحث إشكاليات ترجمة النص المسرحي ضمن منظومة الأجناس الأدبية المختلفة. وقد جاء هذا البحث في ثلاثة محاور رئيسة. يتناول المحور الأول اهتمام المؤسسات البحثية في إسرائيل بترجمة الأعمال الأدبية من العربية إلى العبرية لاستقاء المعلومات منها عن المجتمعات العربية والتعرف عليها فكريا واجتماعيا وسياسيا. أما المحور الثاني، فيركز على إشكاليات ترجمة النص المسرحي، مؤكدا على خصوصية ترجمة النصوص المسرحية داخل منظومة الترجمة الأدبية؛ لأن ترجمة النص المسرحي بمثابة إبداع من نوع خاص، لأنها تمثل ترجمة لغوية أو لفظية إلى جانب ترجمة الصيغة الدرامية. ويعالج المحور الثالث الترجمة العبرية لمسرحية عندما يلعب الرجال. فيبدأ بتناول طبيعة مسرح سعد الله ونوس وأهميته، ثم يركز على منهج المترجم في الترجمة وأثره على الصيغة الدرامية وصياغة المشاهد والحوار.

مقدمة

تستعين إسرائيل في تعاملها مع المجتمعات العربية وقضايا الصراع معها، بأشكالها المختلفة، بمجموعة من المؤسسات والمراكز المتخصصة في مجال الأبحاث والدراسات العربية والشرق أوسطية على المستويات العسكرية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية. ومن هذه المراكز على سبيل المثال لا الحصر: مركز "هشيلو" (השילוח) بجامعة تل أبيب، ومركز "ترومان" (תרומן) ومركز "فان لير" (ליד) في وغيرها. ويأتي اهتمام هذه المؤسسات والمراكز البحثية باللغة العربية وآدابها على القدس المستوى الثقافي داخل إطار الصراع العربي الإسرائيلي.

للأحياء الفقيرة في القاهرة [٣، ص ٥٤].

وتركز أعمال الترجمة على الأعمال الروائية بشكل خاص، لأنها تقدم صورة بانورامية شاملة تساعد الباحث الاجتماعي الإسرائيلي على إعادة بناء التركيبة الاجتماعية للواقع. ومن أبرز الأدباء القصاصين والروائيين الذين ترجمت أعمالهم، الروائية والمسرحية، إلى العبرية: توفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس وغيرهم. ومن روايات توفيق الحكيم التي ترجمت إلى العبرية يوميات نائب في الأرياف (١٩٤٥م)، وعودة الروح (١٩٥٧م) [٨]. ومن مسرحياته طعام لكل فم [٩]، والزمارة وغيرهما. وترجم للأديب نجيب محفوظ رواية زقاق المدق (١٩٦٩م)، واللص والكلاب (١٩٧٠م)، والحب تحت المطر (١٩٧٦م)، والشحاذ (١٩٧٨م)، وبين القصصين (١٩٨١م)، وثرثرة فوق النيل (١٩٨٢م)، وميرامار (١٩٨٣م)، وقصر الشوق (١٩٨٤م)، والسكرية (١٩٨٧م)، وأولاد حارتنا (١٩٩٠م) وغيرها [١٠-١٢]. كما ترجمت من أعمال يوسف إدريس رواية العيب، واثننا عشرة قصة قصيرة تصور حياة القرية والمدينة في مصر، ومنها: أرخص الليالي، والناس، وطبلية من السماء، ونظرة، ومارش الغروب، وجمهورية فرحات وغيرها [١٣]. كما ترجم إسحاق شموش وباروخ مورين ستا وعشرين قصة قصيرة نشرت عام ١٩٥٤م، وقد مثلت هذه القصص مختلف التيارات والأساليب الأدبية لعدد من الأدباء المصريين الذين يمثلون أجيالا مختلفة مثل محمود تيمور، ولاشين، والمازني، ونجيب محفوظ ومعاصريه. فنجد في هذه المجموعة قصصا لسيد قطب، باعتباره أحد قادة حركة الإخوان المسلمين، وعبد الرحمن الشراوى، باعتباره كاتباً يسارياً، وقصصاً للعنصر النسائي مثل أمينة السعيد وبنيت الشاطيء وغيرهما. وكثيراً ما تنشر مع هذه الترجمات دراسات وتحليلات أدبية لهذه الأعمال القصصية، ويحاول بعض الدارسين التوصل إلى بعض الاستنتاجات للاتجاهات الفكرية لدى طبقة المثقفين المصريين ونواحي تفكيرهم إزاء الأوضاع الاجتماعية والسياسية الراهنة [٣، ص ٥٥].

وكان للترجمات من الأدب المصري الحديث نصيب الأسد، نظرا لمكانة مصر في مجال الإبداع الأدبي من ناحية ودورها المحوري في الصراع العربي الإسرائيلي من ناحية أخرى. وترجمت أيضا بعض الأعمال القصصية للأدباء اللبنانيين مثل: توفيق عواد، وميخائيل نعيمة، وليلى بعلبكي، وجبران خليل جبران وغيرهم. ومن العراق ترجمت أعمال قصصية للكاتب ذي النون أيوب، وعبد الملك نوري، وغائب طعمة وغيرهم. ومن القصص السوري ترجمت أعمال زكريا تامر وغيره. كما ترجم شمعون بلاص - وهو أستاذ للأدب العربي في جامعة حيفا، ولد في بغداد عام ١٩٣٠م [٧، ص ٤٩] - مجموعة قصصية أسماها "قصص فلسطينية" صدرت عام ١٩٧٠م. وضمت هذه المجموعة ترجمة عبرية لخمس عشرة قصة تتمحور حول القضية الفلسطينية، عكست الشعور بالعداء والكراهية لليهود، باعتبارهم محتلين مغتصبين للوطن الفلسطيني، وعالجت مشاكل الواقع الفلسطيني والأردني، ورسمت صورة بانورامية لهذا الواقع.

واهتم الباحثون الإسرائيليون بالاتجاهات والحركات الأدبية في العالم العربي مثل حركة الشعر الحر في العراق، التي نادى بالتححر من القالب التقليدي لشعر الوزن والقافية، والاتجاه التجريبي الجديد لدى الشعراء اللبنانيين والسوريين [٣، ص ٥٧]. وعلى الرغم من أن هذا التوجه يبدو في ظاهره أكاديميا بحثا، يسعى إلى متابعة كل ما هو جديد، فإنه في الحقيقة يهتم برصد المتغيرات والتحولات الاجتماعية، "فلا يمكن تحليل التحولات الكبرى في أدب ما وفهمها وتفسيرها، بمعزل عن التحليل الاجتماعي للعوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعلمية" [٢، ص ١٥٠]. لكل هذا ترجمت الأعمال الشعرية للشعراء العراقيين، مثل: عبد الوهاب البياتي، وبدور شاكر السياب، ونازك الملائكة وغيرهم. وللشعراء اللبنانيين، مثل: أدونيس، ويوسف الحاج، وأنس الحاج، وغيرهم. وللشعراء السوريين، مثل: نزار قباني، ومحمد الماغوط، وغيرهما. وللشعراء الفلسطينيين، مثل: معين بسيسو، وفدوي طوقان، وغيرهما.

ثانياً: إشكاليات ترجمة النص المسرحي

يتفق العاملون في حقل الترجمة الأدبية على وجود عدة إشكاليات خاصة بهذا النوع من الترجمة. وتنبع بعض هذه الإشكاليات من "التناقض الحاصل بين المثل الأعلى في الترجمة المتمثل في نقل الصورة من لغة إلى أخرى دون تغيير وبين الحقيقة الثابتة التي تقرر أن الاختلافات بين اللغات تقف عائقاً في طريق التفاهم والاتصال اللغوي، فاللغات تمثل حواجز بين من يتكلمون لغات مختلفة، فتصبح مهمة الترجمة الأساسية هي تجاوز هذه الحواجز والنفاذ من خلالها. وهنا يكمن التناقض، إذ أن الترجمة في محاولتها للتعبير بلغة أخرى عن أفكار صيغت بلغة معينة إنما تنطلق من افتراض أن اللغتين متساويتان في تعبيرهما عن تلك الأفكار" [١٤، ص ٩٥].

ويترتب على هذه الإشكاليات في الترجمة الأدبية عدم القدرة على تحقيق الترجمة الكاملة المثالية رغم شمولها على الكثير من الخصائص والسمات الجيدة والمتميزة. وحتى إذا تبوأَت ترجمة من الترجمات مكانة في أدب لغة معينة فإنها تمتلك حياة ذاتية تدوم مادامت لغتها مفهومة، ومع ذلك ستظل هناك حاجة لإعادة ترجمتها [١٥، ص ١٠٦].

والحقيقة أن ترجمة النص المسرحي داخل منظومة الترجمة الأدبية تتسم بالخصوصية وتزداد حدة في ضوء الحقيقة التي تقضي بأن "ترجمة النص المسرحي تمثل في الواقع إبداعاً من نوع خاص، فهي نوع من الترجمة الأدبية يتعدى البنية اللغوية إلى البنية الدرامية، بمعنى أنه يجب في هذا المقام أن نضع في الحسبان نوعين من الترجمة، الأول ترجمة المعنى الظاهر أو الترجمة اللغوية أو اللفظية وترجمة الصيغة الدرامية" [١٦، ص ١٨]. فضلاً عن أن الترجمة للمسرح تتسم بالصعوبة؛ لأن المسرح له لغته الخاصة سواء كانت تأليفاً أو ترجمة. من هنا، فإن ما يعانيه المؤلف للوصول إلى لغة مسرحية سليمة ومتميزة يعانيه المترجم أيضاً، ولا بكفيه معرفته باللغتين المترجم منها والمترجم إليها [١٧، ص ١٩]. أضف إلى هذا أن المراحل التي تمر بها عملية الترجمة هي ذات المراحل التي يمر بها العمل الأدبي الأصلي. وبمعنى آخر، إن النص الأدبي المترجم هو نص أدبي جديد [١٨]. ويعود هذا إلى الحقيقة التي تفيد بأن "الترجمة للمسرح

كشف وإبداع قبل أن تكون نقلا وتقليدا" [١٩].

ويمكن في كثير من الحالات رد هذه الإشكاليات إلى عدة عوامل، نذكر منها - على سبيل المثال لا الحصر - الدور الذي يقوم به المترجم، وطبيعة النص المترجم، وطبيعة العلاقة بين اللغتين المترجم منها وإليها. ومن هنا يمكن رصد عدة إشكاليات خاصة بترجمة النص المسرحي، بعضها يلتقي مع إشكاليات ترجمة النص الأدبي بشكل عام، وبعضها الآخر يختص بترجمة النص المسرحي بشكل خاص. ومن هذه الإشكاليات:

١ - الترجمة باختصار وتصرف، الأمر الذي يعني - في نظر البعض - خيانة للمؤلف. وتبرز هذه الإشكالية في ضوء القيمة التي نبحت عنها في الترجمة، والتي تعني - في كثير من الأحيان - شكلا من أشكال التطابق بين الترجمة والنص الأصلي. والمقصود بالتطابق سلسلة معقدة من التطابقات تبتدئ من سمات النص الأصلي التي يجب تحديدها أولا وفقا لتحليل لغوي بما في ذلك دراسة السياق بدلا من القيمة الأدبية للترجمة، ووضعها وفقا للعلاقات بين اللغتين اللتين يترجم منها وإليها [١٥، ص ١٠٦-١٠٧]. ومن هذا المنطلق يمكن القول إن "أي ترجمة لأي نص أدبي هي نص آخر، وليست كل ترجمة لنص أدبي تنتج بالضرورة أدبا" [١٨، ص ٦٦].

وهنا تطرح قضية هامة جدا تتعلق بمدى التفسير المسموح به في ترجمة النص الأصلي ومدى الحرية التي يتمتع بها المترجم عند تحويل النص من شفرة لغوية إلى شفرة أخرى تناسب الجمهور الحي والعصر الذي يعيش فيه، وتصوره للجمهور الذي يوجه إليه هذا النص [٢٠، ص ٢١]، خاصة في ضوء الرأي الذي يطرحه "جيمز كريف" ومفاده أنه "لا بد للمترجم أن يتحرر ولو جزئيا من النص الأصلي... لأن الالتزام بالنص والحفاظ عليه دون تغيير أمر مستحيل وغير مرغوب فيه أصلا" [٢١، ص ١٠٤]. من هنا يصبح من الصائب - كما يقول "جورج شتاينر" - إبعاد شيء اسمه "محتوى العمل المترجم" من شكله المعجمي والنحوي والسياسي ونقله إلى شكل آخر؛ لأن حيوية المعاني ودقتها لا تظهر إلا بتفاعلها ومن خلال ارتباطها الكلي

بالنص أو الكلام، وأن اكتساب أبسط المشاعر والمسلّمات المتعارف عليها في شتى بقاع الأرض يتم عندما تعبر عنها لغة ما بوسائلها الخاصة وفي بيئتها الأصلية [٢٢، ص ٩٩-١٠٠].

٢ - الترجمة الأدبية الإنشائية التي يعتمد فيها المترجم إلى التعبير عن الكلمة الواحدة بكلمات مترادفة، الأمر الذي يترتب عليه ضياع المعنى الذي يقصده المؤلف.

٣ - عدم البحث عن المعادل اللغوي لمفردات لغة الكاتب الأصلي. إذ يجب على المترجم أن يختار بين ترجمة حرفية أملا أن يكون لدى القراء أو المشاهدين الخلفية الكافية من المعرفة والخيال لكي يزودوا أنفسهم بالمعاني الإضافية المتضمنة في النص الأصلي والنسق الواردة فيه ويبن إيجاد كلمة أخرى أو معادل في اللغة الثانية التي لها الشحنة نفسها وتحمل معان إضافية لها نفس القوة الانفعالية المثيرة للعواطف [١٥، ص ١١١-١١٢]. وكلما تقدم العمل بالمترجم تزداد لديه القناعة بأن كل المفردات تحمل في طياتها معاني فنية دقيقة ترتبط بحضارة الشعب الذي يستعملها وليس لها ما يرادفها في أية لغة أخرى. وربما كان هذا هو السبب في أن مهمة المترجم سرعان ماتتحول إلى بحث واستقصاء وليس مجرد محاولة لاصطياد معاني الكلمات [٢١، ص ١٠٤].

ومن هنا يتعامل البعض مع مترجم النص الأصلي على أنه شبيه بمبدع النص الأصلي. إلا أن هناك بعض الاختلاف بينهما، والاختلاف هذا يكمن في كون المترجم لا يتمتع بحرية اختيار عناصر العمل، كما هو الحال بالنسبة للكاتب الأصلي، وأنه كذلك ملزم باحترام العناصر التي اختارها الكاتب الأصلي، والأكثر من ذلك أنه لا يسمح له بترك بصماته الذاتية على العمل الذي يقوم بترجمته. فمهمة المترجم الرئيسة أن يكون ناطقا أمينًا بلسان الكاتب الأصلي. وباختصار يختلف المترجم الأدبي عن الكاتب من حيث إنه يتعامل مع مادة محددة وبطريقة محددة، إلا أنه يلتقي مع الثاني في شرط الموهبة. ولكي ينجح المترجم في توصيل صورة الكاتب وأفكاره بصورة أمينة فعليه أن يتقن شخصية ذلك الكاتب، ويعرف الكثير من عصر الكاتب [١٨، ص ٦٨].

٤ - عدم احتواء كل العناصر التي يوظفها المؤلف توصلا إلى الصيغة الدرامية. أي

اهتمام الترجمة بالبنية اللغوية دون البنية الدرامية ، الأمر الذي يعني ترجمة المعنى الظاهر أو الترجمة اللغوية أو اللفظية وعدم ترجمة الصيغة الدرامية للنص المسرحي .

٥- عدم اختيار المستوى اللغوي المناسب في الترجمة ، مثل الاختيار بين الفصحى والعامية ، وهذا الاختيار له فائدته الدرامية وقوته التأثيرية . وحتى على مستوى اللغة الفصحى يجب على المترجم أن يختار بين الفصحى المتقنعة ، والفصحى الصحفية البسيطة ، أو الفصحى الجزلة ذات الجماليات البلاغية ، أو الفصحى السوقية ، أو الفصحى ذات القوة التعبيرية [٢٣ ، ص ١٩] .

٦ - تجاهل المترجم لما عرف بالنقد الخاص باستجابة القارئ أو المشاهد ، أي اختيار نوعية الجمهور الذي يقدم له العمل المترجم ، والزمان الذي قدم فيه العمل الأصلي والزمان الذي يستقبل فيه الجمهور العمل المترجم .

٧ - يؤدي عدم دراية مترجم النص المسرحي بفنون المسرح والتمثيل إلى ظهور العديد من المشاكل في ترجمة النص المسرحي ، الأمر الذي يحول دون إمكان عرضه على خشبة المسرح . وذلك انطلاقاً من أن ترجمة النص المسرحي لا تقتصر فقط على إتقان وإجادة لغوية عالية تؤهل المترجم للنقل بين اللغتين حتى يبدع بلغته ما سبق وفهمه بلغة أخرى .

٨ - يؤدي عدم إلمام مترجم النص المسرحي بالتراث اللغوي والأدبي لكل من اللغتين ، وعدم الدراية العميقة والمتشعبة بالخلفية التاريخية إلى ظهور الكثير من المشاكل والمعوقات في فهم النص الأصلي ، الأمر الذي يحول دون ترجمة النص المسرحي الترجمة الصحيحة . فاللغة - كما تقول نهاده صليحة - لا تنشط دلالياً إلا من خلال سياق ثقافي مركب يتميز بالتحول الدائم ويرتبط بحركة المجتمع والتاريخ . والشفرة اللغوية تتشكل من حصيلة المعارف والخبرات المتاحة لمجتمع من المجتمعات في فترة زمنية ما ، وشبكة الفرضيات والعقائد والعادات والتقاليد التي تبطن ممارساته وتتدخل في شكل وعيه ، إلى جانب التراث المترسب في اللاوعي الجمعي . وتشمل الشفرة الثقافية للغة الأجنبية لأي مجتمع من المجتمعات رغم وحدتها العامة على دروب شديدة

التنوع تختلف باختلاف الطبيعة الجغرافية لكل إقليم من أقاليم البلد الواحد، وتاريخه الخاص، والتراث الشعبي للجماعة التي ترتبط به، وظروفه الاقتصادية والسياسية وتركيبه الاجتماعي [٢٤، ص ص ٢٠-٢١].

ثالثاً: الترجمة العبرية لمسرحية عندما يلعب الرجال

١- مسرح سعد الله ونوس

يعد الكاتب المسرحي سعد الله ونوس، الذي ولد في سوريا عام ١٩٤١م وتوفي فيها عام ١٩٩٧م [٢٥، ص ٧] علامة بارزة في تاريخ المسرح العربي، لما يتمتع به من صدق واهتمام بقضايا الإنسان العربي وهمومه، وارتباط وثيق بالواقع ومحاولة تشخيص أزمت الواقع المعاش، والدعوة إلى تغييره نحو الأفضل. فكان ونوس من الجيل "الذي آمن بالعلة الغائية للفن وتمثلها في الكشف عن الخلل الضارب أطنابه في تربة الواقع العربي، والمختبئ خلف أطنان من الكلمات والشعارات والأقنعة الزائفة" [٢٧، ص ٣٤٤]. ونظراً لاهتمامه المتزايد بالواقع العربي ومشاكله أخذته السياسة شيئاً فشيئاً من المسرح، فأخذ ينخرط في الأحداث السياسية التي شهدتها الساحة العربية بصورة انفعالية.

فلقد وقف ونوس، من خلال أعماله المسرحية، ضد أية محاولة لتجميد الحاضر في لحظة آنية محددة، أو إعادة تثبيته في لحظة ماضية بعينها، عاملاً - بقوة فنه وجماله - على نزع الأقنعة التي تحاول تجميد هذا الحاضر وتغييب وعي ناسه وقلب عيونهم إلى الداخل، فعرف عنه "وضوح الرؤية وصلابة الموقف وعمق الارتباط بالواقع" [٢٨، ص ٣٧٢]. وقد تشكل اهتمام ونوس بالواقع السياسي والاجتماعي العربي بعدما كانت المدافع في حرب عام ١٩٤٨م بالنسبة له الأنغام التي شكلت وجدانه صبيّاً، ثم تأتي هزيمة يونيو عام ١٩٦٧م لتصدمه وتصدم النخبة المثقفة، وتدفعه بوعيه التاريخي إلى محاولة التفتيش في علاقة مجتمع ما بعد الهزيمة بمجتمع ما قبل الهزيمة، مكتشفاً أنه مجتمع واحد يعيش زماناً واحداً هو زمن الهزيمة، الذي أطاح بحلم التحرر والوحدة القومية والعدالة الاجتماعية، فبدأ ونوس يراجع نفسه ويراجع موقفه بعدما أفجعتة

الهزيمة فسارع إلى تحديد هويته الفكرية [٢٩، ص ٢٩]. ولما كان ونوس ينتمي إلى الجيل الراديكالي الذي لا يساوم، مثقفاً ثائراً ومبدعاً لا يؤمن بالمسلمات ولا يستقر على ما توصل إليه، ولكنه يثور حتى على ما ينتجه [٢٥، ص ٢٣]، فقد كان من الأهمية بمكان أن يقوم المترجمون الإسرائيليون بترجمة أعماله المسرحية إلى اللغة العبرية، بما في ذلك مسرحية عندما يلعب الرجال، لأنها تعرض للأوضاع والرؤى والنظريات التي ينتقدها ويحرض على التمرد عليها؛ لأن "الأديب لا يملك بحكم طبيعة العمل الأدبي ذاته... أن يطمس الحقائق السياسية والاجتماعية والاتجاهات النفسية الباطنة في المحيط الشعبي... فهو يضطر في سياق دفاعه عن أوضاع معينة إلى الإشارة الضمنية إلى الحقائق والميول التي يدافع عنها" [١، ص ٨].

٢- مسرحية عندما يلعب الرجال

قسم الباحثون المعنيون بأدب ونوس المراحل التي مر بها أدبه المسرحي إلى مرحلتين رئيسيتين، تبعاً لموقفه الفكري. المرحلة الأولى هي مرحلة البداية العبثية التي كانت تنسجم مع فكره الوجودي. فكانت تصطرع في داخله نزعات ميتافيزيقية، وبعض الأفكار الوجودية. كما تعلق فيها بشخصية الرئيس جمال عبد الناصر كبطل قومي. والمرحلة الثانية هي المرحلة الواقعية التي أعقبت هزيمة يونيو عام ١٩٦٧ م. بعد أن تحول إلى الفكر الاشتراكي العملي، وتنقسم هذه المرحلة إلى مرحلة المسرح التسجيلي ومرحلة المسرح الملحمي [٢٩، ص ٢٩].

تنتهي مسرحية عندما يلعب الرجال إلى المرحلة الأولى من كتابات ونوس المسرحية، وهي مرحلة البداية العبثية، وقد كانت مسرحيات هذه المرحلة انعكاساً للفكر الوجودي الذي كان يؤمن به. وقد اتسم ونوس خلال هذه المرحلة "بالاهتمام الواعي بالواقع وإدراك قضاياها في تنوعها وترباطها والتعبير عنها بحدة وجرأة، والبحث عن أسبابها الحقيقية وكشف المسئول عنها والتحريض على التغيير" [٢٨، ص ٣٧٢]. وتتسم مسرحيات هذه الفترة بقصرها، فهي في معظمها ذات فصل واحد، وهي أشبه بالقصة القصيرة، وتمتاز بالكثيف والإيجاز والحلدة وقوة التأثير، ويغلب عليها الرمز

الشفيف، الذي يعتمد على جزئيات صغيرة، يختارها من الواقع، لتمثل ماهو أكبر منها وأبعد، وتظل مرتبطة ببنية العمل ارتباطاً حميماً. ويغلب عليها التأثير بالثقافات الغربية، وهو تأثر بناء، تم توظيفه في خدمة العمل [٢٦، ص ص ٤٠-٤١].

تدور أحداث مسرحية عندما يلعب الرجال حول مجموعة من الرجال والنساء المسنين يلعبون لعبة "الاستغماية"، التي يطلقون عليها في سوريا لعبة "فطوم العوراء"، حياتهم كما تبدو في المسرحية لهو ولعب، فارغة من أي معنى أو قيمة، يراقبهم عبد العليم من بعيد، وهو شخص هادئ الطبع تتصف شخصيته بالرزانة وبعد الرؤية، ثم يأتي تيسير وهو رجل تجاوز الخمسين عاماً، ليجلس بجوار عبد العليم ويتناقشا حول بعض القضايا الفلسفية والواقعية، ويكشف الحوار بينهما عن إعجاب تيسير بذكاء عبد العليم ورجاحة عقله وما عرف عنه من طيبة وحب للخير. وأثناء ذلك يلعب داود مع عمر لعبة "البلية". وعندما يكسب داود في إحدى المرات تنشب مشاجرة لأن عمر يرفض إعطائه ماربحة، مما أدى إلى تدخل عبد العليم ليفض المشاجرة. ويخرج عمر خنجرًا ليطعن داود لكنه يطعن عبد العليم خطأ فيريده قتيلاً، ويهرب الرجلان، ليعود العجائز إلى لعبهم ولهوهم كما كانوا في السابق، مستمرين في عبثهم.

ولما كان النص الدرامي نسقاً رمزيًا من الكلمات والإشارات والحركات يسعى إلى تكوين دلالة من خلال تبادل حوار يفترض وجود مفسر، ويقوم المتفرج بدور المفسر، الأمر الذي يعني أن العمل الدرامي شكل يتكون من وحدات لغوية وإشارية ويسعى إلى انتظام معنى، فإن أي خلل في نقل هذا النسق الرمزي من الكلمات والإشارات والحركات يمكن أن يغير من روح النص الدرامي ودلالة معناه. ومن هنا تصبح القضية التي تعالجها هذه الدراسة هي مدى قدرة المترجم العبري في المحافظة على روح العبث المسيطرة على النص الأصلي، وإلى أي حد نجح في نقل الصيغة الدرامية في ترجمته.

٣- الترجمة العبرية للمسرحية

نجح المترجم משה זכם موشيه حاخام في بعض الأحيان في الحفاظ على روح العبث المسيطرة على النص الأصلي ونقل الصيغة الدرامية. ويمكن أن نرصد المنهج

الذي اتبعه المترجم في ترجمة المضمون لغويا على النحو التالي :

١ - الترجمة بتصرف مع الحفاظ على المعنى

حاول المترجم - في بعض الأحيان - البحث عن كلمات في اللغة العبرية تمثل معادلا لكلمات النص الأصلي ، وتحمل نفس شحنة مفردات النص الأصلي ، وتحمل أيضا معاني إضافية من الشحنة الانفعالية والعاطفية التي تحملها الكلمات الواردة في النص الأصلي المكتوب بالعربية ؛ لأن هناك مفردات في اللغة العربية تحمل في طياتها معاني فنية دقيقة ترتبط بثقافة الشعوب العربية التي تستعملها وليس لها ما يرادفها في اللغة العبرية . ولكي يحقق المترجم هذا الغرض فقد أحدث بعض التغييرات في الترجمة ، من خلال إيجاد صيغ وتراكيب وعبارات تعادل ماورد في النص الأصلي . ومن الوسائل التي اتبعها المترجم عند ترجمته بتصرف :

١ - بناء الجملة العبرية وفقا للنظام الخاص بها خلافا لبناء الجملة العربية

برز هذا في عنوان المسرحية عندما يلعب الرجال [٣٠، ص ١٠٧] . כאשר הגברים משחקים [٣١، ص ٢٧] ، ففي الوقت الذي بدأت فيه الجملتان بكلمتي "عندما" و "כאשר" اختلف ترتيب الجملة بعد ذلك ، فبدأت الجملة العربية بالفعل "يلعب" بينما بدأت الجملة العبرية بالاسم "הגברים" التي تعني "الرجال" ، فيصبح المعنى الحرفي للترجمة العبرية للعنوان "عندما الرجال يلعبون ."

- إعادة تركيب الجملة في موضوع آخر "يرز هزاله سترته الواسعة على جسمه النحيل" [٣٠، ص ١٠٩] "מעילו הרחב מבלית את רזונ" [٣١، ص ٢٨] (معطفه الواسع يبرز هزاله) . فالجملة العربية تبدأ بالفعل ؛ أما الجملة العبرية فتبدأ بالاسم . وربما يؤثر هذا التغيير في تركيب الجملة على صياغتها ومايقصده المؤلف ، رغم أنه لا يخل بالمعنى من الناحية اللغوية . فالترجمة ألغت التحديد الذي لجأ إليه المؤلف الأصلي .

٢ - التعامل بتصرف مع حروف الجر في العربية

ترجمة حرف الجر "على" بكلمة "מצומד" التي تعني "مضموم" أو "مرتبط" : "... أو مخروطية على أعمدة [٣٠، ص ١٠٨] "חרוטים מצומדים אל

الذي اتبعه المترجم في ترجمة المضمون لغويا على النحو التالي :

١ - الترجمة بتصرف مع الحفاظ على المعنى

حاول المترجم - في بعض الأحيان - البحث عن كلمات في اللغة العبرية تمثل معادلا لكلمات النص الأصلي، وتحمل نفس شحنة مفردات النص الأصلي، وتحمل أيضا معاني إضافية من الشحنة الانفعالية والعاطفية التي تحملها الكلمات الواردة في النص الأصلي المكتوب بالعربية؛ لأن هناك مفردات في اللغة العربية تحمل في طياتها معاني فنية دقيقة ترتبط بثقافة الشعوب العربية التي تستعملها وليس لها ما يرادفها في اللغة العبرية. ولكي يحقق المترجم هذا الغرض فقد أحدث بعض التغييرات في الترجمة، من خلال إيجاد صيغ وتراكيب وعبارات تعادل ماورد في النص الأصلي. ومن الوسائل التي اتبعها المترجم عند ترجمته بتصرف :

١ - بناء الجملة العبرية وفقا للنظام الخاص بها خلافا لبناء الجملة العربية

برز هذا في عنوان المسرحية عندما يلعب الرجال [٣٠، ص ١٠٧]. כאשר הגברים משחקים [٣١، ص ٢٧]، ففي الوقت الذي بدأت فيه الجملتان بكلمتي "عندما" و "כאשר" اختلف ترتيب الجملة بعد ذلك، فبدأت الجملة العربية بالفعل "يلعب" بينما بدأت الجملة العبرية بالاسم "הגברים" التي تعني "الرجال"، فيصبح المعنى الحرفي للترجمة العبرية للعنوان "عندما الرجال يلعبون".

- إعادة تركيب الجملة في موضوع آخر "يرز هزاله سترته الواسعة على جسمه النحيل" [٣٠، ص ١٠٩] "מעילו הרחב מבלים את רזונ" [٣١، ص ٢٨] (معطفه الواسع يبرز هزاله). فالجملة العربية تبدأ بالفعل؛ أما الجملة العبرية فتبدأ بالاسم. وربما يؤثر هذا التغيير في تركيب الجملة على صياغتها وما يقصده المؤلف، رغم أنه لا يخل بالمعنى من الناحية اللغوية. فالترجمة ألغت التحديد الذي لجأ إليه المؤلف الأصلي.

٢ - التعامل بتصرف مع حروف الجر في العبرية

ترجمة حرف الجر "على" بكلمة "מצומד" التي تعني "مضموم" أو "مرتبط": "... أو مخروطية على أعمدة [٣٠، ص ١٠٨] "חרוטים מצומדים אל

עמודים' (٣١، ص ٢٨) فيصبح المعني: (مخروطة مرتبطة بالأعمدة). وترجمة حرف الجر "بعد" بـ "עם" الذي يعني (مع): "بعد ارتفاع الستار" (٣٠، ص ١٠٨) "עם עלות המסך" (٣١، ص ٢٨) (مع ارتفاع الستار).

٣- استخدام اسم الفاعل ليحل محل الفعل المضارع في اللغة العربية وهذا أمر يناسب السياق اللغوي في اللغة العبرية، مثل: استخدام "הולך ונעשה דק" (٣١، ص ٢٨) (سار وأصبح هزيلا) للتعبير عن الفعل "تهزل" (٣٠، ص ١٠٨). و"يكفهر عمر" (٣٠، ص ١٢٥)، "פני עומר קודרות עוד יותר" (٣١، ص ٣٦) (وجه عمر حزين جدا).

٤- استخدام صيغة المفرد بدلا من صيغة الجمع

مثل: "المبتدئون في الرسم" (٣٠، ص ١٠٨) "כל ציר מתחיל" (٣١، ص ٢٨) (أي رسام مبتدئ). و"إمكانياتنا" (٣٠، ص ١٢١) "יכולתנו" (٣١، ص ٣٤) (إمكانيتنا). و"هذه مشكلة لها حلول" (٣٠، ص ١٢١) "זוהי בעיה שיש לה פתרון" (٣١، ص ٣٤) (هذه مشكلة لها حل). و"الأحزان" (٣٠، ص ١٢١) "צעד" (٣١، ص ٣٤) (حزن). و"الشروع" (٣٠، ص ١٢١) "רשע" (٣١، ص ٣٤) (شر).

٥- استخدام صيغة الجمع بدلا من صيغة المفرد

مثل: "عمل كثير" (٣٠، ص ١٢١) "משימות רבות" (٣١، ص ٣٤) (مهام كثيرة). و"سهومه الباسم" (٣٠، ص ١٢٢) "הרהוריו המחייכים" (٣١، ص ٣٥) (خواطره الباسمة).

٦- تغيير العلاقة بين الكلمات من صفة وموصوف إلى مضاف ومضاف إليه

مثل: "الأزهار الشمعية" (٣٠، ص ١٠٧) "פרחים העשויים מדونג" (٣١، ص ٢٨) (الأزهار المصنوعة من الشمع). و"حركة حائقة" (٣٠، ص ١٢٥) "בתנועה של כעס" (٣١، ص ٣٦) (حركة غضب).

٧- تغيير الصفة في العربية باسم مفعول أو اسم فاعل في العبرية ليعبر عنا المضارع
مثل: "... الإنسان ليس أعزل [٣٠، ص ١٢٠] 'איננו משולל אמצעים'
[٣١، ص ٣٤] (ليس محروما من المقومات). و "اندفاعات الطبيعة المشوشة الفطرية"
[٣٠، ص ١٠٨] "הפרעות המתרחשות מאליהם" [٣١، ص ٢٨] (الهمجية التي
تحدث من نفسها).

٨- استخدام كلمة عبرية لتعبر عن كلمتين في العربية وردتا في النص الأصلي
مثل: استخدام كلمة "לארגה" [٣١، ص ٢٨] لتعبر عن كلمات
عدة مثل: "مساحة" و "روضة" و "حوض زراعي" و "بقعة" [٣٠، ص ١٠٨] في
النص الأصلي.

٩- استخدام كلمتين عبريتين أو أكثر لتعبر عن كلمة عربية واحدة وردت في النص
الأصلي

مثل: "גברים" و "אנשים" للتعبير عن كلمة رجال. و "ילד" [٣١، ص ٣٢
- ٣٤]، و "תינוק" [٣١، ص ٣٠] للتعبير عن كلمة طفل [٣٠، ص ١١٣]. و "בלגן"
[٣١، ص ٣٢] و "אנדרלמוסיה" [٣١، ص ٣٢] و "אי סדר" [٣١، ص ٣٣]، للتعبير
عن كلمة "الفوضى".

١٠- الترجمة بتصرف مع الحفاظ على المحتوى في بعض الأحيان، والالتزام
بالترجمة الحرفية في عبارة أخرى في أحيان أخرى، وربما تأتي هذه الترجمة الحرفية بعد
العبارة التي ترجمت بتصرف مباشرة

مثل: "... بالإضافة إلى طريقتين متصالبين واحدة في المقدمة تخترق المسرح من
اليمين إلى اليسار، والثانية تبدأ من منتصف المؤخرة تقريبا، وتنتهي في منتصف
المقدمة" [٣٠، ص ١٠٨] "בנוסף לכך אנו רואים שני שבילים מצטלבים، אחד
חוצה את חזית הבמה מימין לשמאל، והשני מתחיל מאמצע הירכתיים בערך
ומסתיים בחזית הבמה" [٣١، ص ٢٨] ونجد هنا العبارة الثانية (التي تم تحديدها في
النصين بوضع خط تحتها) ترجمت ترجمة حرفية بينما ترجمت الجملة الأولى بتصرف،

فجاءت ترجمتها على النحو التالي : (' . . . بالإضافة إلى طريقتين متصلتين الأولى تخترق مقدمة المسرح من اليمين إلى اليسار . . .) .

١١ - ترجمة بتصرف تنم عن فهم المترجم للنص وما وراء الكلمات

الأمر الذي يدفع إلى الاعتقاد بأن المترجم نصب من نفسه مفسرا للنص المسرحي، وهي مهمة ملقاة على عاتق القارئ للنص أو مشاهد العرض، مثل :

- تشاركني جلستي [٣٠، ص ١١٤]، 'תשב בידי' [٣١، ص ٣٣] (تجلس بجواري) .

- يغيردفة الحديث [٣٠، ص ١١٤]، 'לשנות את נושא השיחה' [٣١، ص ٣٠]

(يغير موضوع الحوار) .

- نعم [٣٠، ص ١١٥]، 'נכון' [٣١، ص ٣١] (صحيح) .

- معالجة فوضى الأشياء [٣٠، ص ١١٨]، 'להכניס סדר באנדרלמוסיה'

[٣١، ص ٣٣]، (لإدخال النظام في الفوضى) .

- ألهانا الحديث [٣٠، ص ١٢٢]، 'אנחנו דיברנו וכמעט שכחתי'

[٣١، ص ٣٥] (تحدثنا ونسينا تقريبا) .

- بلا إثارة [٣٠، ص ١٢٤]، 'לא מעניין' [٣١، ص ٣٦] (غير مهم) .

- حرام أن تلعب بعد الآن [٣٠، ص ١٢٥]، 'חבל שתשחק יותר' [٣١،

ص ٣٦] (يؤسف أن تلعب المزيد) .

- قصة طريفة [٣٠، ص ١٢٦]، 'ממש מצחיק' [٣١، ص ٣٧] (قعدا مضحكة) .

- أسلوب قديم [٣٠، ص ١١٧]، 'סדיק יד' [٣١، ص ٣٧] (خدعة معروفة) .

- هذا كثير فعلا [٣٠، ص ١١٧]، 'עברת את הגבול' [٣١، ص ٣٧] (تجاوزت

الحد) .

- اللعنة على الدحل [٣٠، ص ١٢٨]، 'שילכו לעזאזל' [٣١، ص ٣٧] (لتذهب

إلي الجحيم) .

- الطريق الأمامية [٣٠، ص ١٠٨]، 'השביל הקרוב' [٣١، ص ٢٨] (الطريق

القريبة

- قد لا يبدو ذلك واضحاً للنظارة، لكن عبر السياق سيتضح كل شيء [٣٠، ص ١٠٩]، "يיתכן שזה לא ייראה בבירור ובהתחלה، אך במשך ההצגה תתבהר התמונה" [٣١، ص ٢٨] (ربما لا يبدو هذا بوضوح وفي البداية، ولكن مع استمرار العرض ستوضح الصورة).

- ضربة خاسرة أخرى [٣٠، ص ١١٠]، "עוד כשלוז" [٣١، ص ٢٨]، (فشل آخر).

- وصلت حدها [٣٠، ص ١٢٦] "די- מספיק"، [٣١، ص ٣٦] كفى - حسبك.

- "יעبرון المسرح فقط" [٣٠، ص ١٠٩]، "הם רק עוברים מקצה הבמה אל קצה" [٣١، ص ٢٨]، (يمرون فقط من أول المسرح إلى نهايته).

- "ويظل عبد العليم مستغرقاً في جلسته" [٣٠، ص ١١٣]، "עבד אלעלים נשאר על מושבו שקוע בהרהוריו" [٣١، ص ٣٠] (بقي عبد العليم علي مقعده مستغرقاً في أفكاره).

١٢ - ترجمة صفة في العربية بعبارة في العبرية

- ربعة [٣٠، ص ١٠٨]، "בעל קומה בינונית" [٣١، ص ٢٨] (ذوقامة متوسطة).

١٣ - تغيير الاسم إلى فعل

- هذا شعوري [٣٠، ص ١١٦]، "מה שאני מרגיש" [٣١، ص ٣١] (ما أشعر به).

- يجب أن أبحث عن لاعب آخر [٣٠، ص ١٢٦]، "אני צריך לחפש מישהו אחר שישחק איתי" [٣١، ص ٣٦] (يجب أن أبحث عن شخص آخر يلعب معي).

١٤ - تغيير الفعل إلى اسم

- إلا إذا وضعتها [٣٠، ص ١٢٣]، "אלא אם היא מונחת" [٣١، ص ٣٥] (إلا إذا كانت ملقاة).

- وعيناه تشعان بنوع من العجرفة [٣٠، ص ١٢٣]، 'בעיניו ברק של גאוות' [٣١، ص ٣٥] (في عينيه بريق العجرفة).

١٥ - ترجمة الكلمة المثبتة بكلمة منفية

- المشاكل هي الأخرى قديمة [٣٠، ص ١١٧]، 'גם הבעיות אינן חדשות' [٣١، ص ٣٢] (المشاكل أيضا ليست جديدة).

- لا بد [٣٠، ص ١١٨]، 'איך ספק' [٣١، ص ٣٣] (لا شك).

- اطمئن [٣٠، ص ١٣٠]، 'אל תדאג' [٣١، ص ٣٨] (لا تقلق).

١٦ - ترجمة الكلمة المنفية بكلمة مثبتة

- لا شك [٣٠، ص ١٢٦]، 'בטח' [٣١، ص ٣١] (بالتأكيد).

- لا ريب [٣٠، ص ١١٨]، 'בטח' [٣١، ص ٣٣] (بالتأكيد).

- لا يجوز [٣٠، ص ١٢٩]، 'אסור' [٣١، ص ٣٨] (ممنوع).

١٧ - ترجمة الكلمة المنفية منفية والمثبتة مثبتة في أحيان أخرى

- من المؤكد [٣٠، ص ١٢١]، 'בטוח' [٣١، ص ٣٤] (من المؤكد).

- لا ريب [٣٠، ص ١٢١]، 'איך ספק' [٣١، ص ٣٤] (لا شك).

١٨ - إيجاد المعادل للعبة "فطوم العوراء" التي يقابلها في المجتمع المصري "لعبة

الاستغماية"

- "فطوم العوراء" [٣٠، ص ١٠٩]، تعادل "משחק הסנוורים" [٣١، ص ٢٨].

- وتعادل كلمة "שלום" [٣١، ص ٣٧] تحيات الاستقبال والوداع في العربية

مثل "مع السلامة" [٣٠، ص ١٢٢].

- وتعادل كلمة "אישון" [٣١، ص ٣٥] كلمة "زرقة العين" [٣٠، ص ١٢٣].

- "הרוחות מסתעדות" [٣١، ص ٣٥] تعادل: يحتدم الموقف [٣٠، ص ١٢٩].

ب - إضافات المترجم

استهدفت هذه الإضافات في بعض الأحيان التدخل لشرح وتفسير ما يقصده

المؤلف الأصلي، كما استهدفت في بعض الأحيان جعل هذه النص المسرحي صالحا

للعرض المسرحي .

١- إضافة كلمات ليست موجودة في الأصل، مثل:

- 'מהווה' في جملة: 'المسرح جزء من حديقة عامة اصطناعية' [٣٠، ص ١٠٧] 'הבמה מהווה חלק מגן ציבורי מלאכותי' [٣١، ص ٢٨]، (المسرح يشكل جزءا من حديقة عامة اصطناعية).

- 'מסוגגנות' في جملة: 'صورة هندسية' [٣٠، ص ١٠٨]، צורה הנדסית מסוגגנת' [٣١، ص ٢٨]، التي تعني منمقا ومدبجا.

- حرف النسب 'בה' في جملة: 'الديكور إذن ليس تقليدا للواقع' [٣٠، ص ١٠٨]، 'התפאורה، אם כן، אין בה חיקוי למציאות' [٣١، ص ٢٨]، (الديكور كذلك ليس فيه تقليدا للواقع)، وتعني الترجمة هنا مزيدا من التحديد.

- 'נטועים' في جملة: 'صف من الأشجار' [٣٠، ص ١٠٨]، 'שורה של עצים נטועים' [٣١، ص ٢٨]، (صف من الأشجار المغروسة).

- 'תנועותיו' في جملة: 'يراقبه بشماته' [٣٠، ص ١٠٨]، 'עוקב אחרי תנועותיו מתוך שמחה לאיד' [٣١، ص ٣٦]، (يتابع حركاته بشماته).

- 'מושטת' في جملة: 'إنه يرى يده' [٣٠، ص ١٢٦]، 'רואה את היד המושטת' [٣١، ص ٣٦]، (يري اليد ممدودة).

- 'צד' في جملة: 'يمين المسرح' [٣٠، ص ١٠٨]، 'בצדה הימני של הבמה' (في الجانب اليميني من المسرح) [٣١، ص ٢٨]، و'من اليمين' [٣٠، ص ١٠٩]، 'מצד ימין' [٣١، ص ٢٨]، (من الجانب اليميني).

- 'בפעם האחרונה - רוצה - הסתכל' في جملة: 'أم أنك تلقي عليها نظرة وداع' [٣٠، ص ١٢٦]، 'או אולי אתה רוצה להסתכל עליהן בפעם האחרונה לפני שתפרד מהן؟' [٣١، ص ٣٦]، (أو ربما تريد أن تنظر إليها للمرة الأخيرة قبل أن تودعها).

- 'איך' في جملة: 'لا فرق' [٣٠، ص ١٢١]، 'אין זה משנה איך'

"[٣١، ص ٢٨]، (هذا لا يغير، كيف).

- "יותר נכון" في جملة : "בל قل كالزنابير السامة" [٣٠، ص ١١٠]، "יותר נכון، תאמר כמו תרעות ארסיות" [٣١، ص ٢٩] (الأصح أن تقول مثل الزنابير السامة).

- "לאחור" في جملة : "תלת بسرعة" [٣٠، ص ١١٠]، "פונה לאחור במהירות" [٣١، ص ٢٩]، (توجه إلي الخاف بسرعة).

- "הרהוריו" في جملة : "ويظل عبد العليم مستغرقا في جلسته" [٣٠، ص ١١٣]، "עבד אלעלים נשאר על מושבו שקוע בהרהוריו" [٣١، ص ٣٠]، (بقي عبد العليم على مقعده مستغرقا في أفكاره).

- "בסח" في جملة : "ستظنني عجوزا هرما ينخره التعصب" [٣٠، ص ١١٥]، "אתה בסח חושב שאני זקן מלא קנאות" [٣١، ص ٣١]، (أنت بالتأكيد تعتقد أنني عجوز مليء بالتعصب).

- "באמת" في جملة : "أنتظن أنها العادة" [٣٠، ص ١١٥]، "אתה באמת חושב שזה עניין של הרגל؟" [٣١، ص ٣١]، (هل تعتقد في الحقيقة أن هذه مسألة عادة).

- "על שטחים אחרים" في جملة : "وحين نستطيع تعميم ذلك" ... [٣٠، ص ١٢٠] "וכאשר נוכל להחיל אותה על שטחים אחרים" [٣١، ص ٣٤]، (وحيثما نستطيع تطبيق ذلك على مجالات أخرى).

- "היום" في جملة : "... إلا أن بداية الخيط أصبحت بين أيدينا" [٣٠، ص ١٢٠]، "... אבל קצה החוט נמצא בין אצבעותינו היום" [٣١، ص ٣٤]، (ولكن طرف الخيط أصبح بين أصابعنا الآن).

- "שוב" في جملة : "بعد أن يسير تيسير عدة خطوات يلتفت نحوه" [٣٠، ص ١٢٢]، "אחרי כמה צעדים פונה אליו שוב" [٣١، ص ٣٤]، (بعد عدة خطوات يلتفت إليه ثانية).

- "בלי דיבורים" في جملة: "ويستمر اللعب بنفس الطريقة قبل...". [٣٠، ص ١٢٣] "המשחק נמשך כך, בלי דיבורים, עד שהם...". [٣١، ص ٣٥، ويستمر اللعب هكذا، بدون كلام، حتي أنهما...).

- "לא" في جملة: "בל שבר واحد" [٣٠، ص ١٢٣]، "לא، רק זרת אחת" [٣١، ص ٣٥]، (لا، شبر واحد فقط).

- "שארצה" في جملة "ولم؟" [٣٠، ص ١٢٥]، "למה שארצה؟" [٣١، ص ٣٦]، (لما أريد؟).

- "נותר במקומו" في جملة: "فيما يظل عبد العليم غارقا في جلسته وصمته...". [٣٠، ص ١٢٣]، "בשעה שעבד אלעלים נותר במקומו, שקוע בהרהוריו ובאילמותו" [٣١، ص ٣٥]، (وفي الوقت الذي بقي فيه عبد العليم في مكانه مستغرقا في خواطره وصمته).

- "אומר לך" في جملة: "בصراحة" [٣٠، ص ١٢٣]، "אומר לך דוגרי" [٣١، ص ٣٥]، (أقول لك بصراحة).

- "אל תגזים" في جملة: "وصلت حدها" [٣٠، ص ١٢٣]، "די- מספיק אל תגזים" [٣١، ص ٣٥]، (كفى، حسبك، لا تبالغ).

- "מה אתה חושב؟" في جملة: "أكل من عرف كيف يمسك الدحلة صار لاعبا؟" [٣٠، ص ١٣٥]، "מה אתה חושב? כל מי יודע להחזיק גולה יודע גם לשחק?" [٣١، ص ٣٥]، (ماذا تعتقد؟ هل كل من يعرف المسك بالدحلة يعرف يلعب).

- "מהגולה של דאוויד" في جملة: "(تأتي بعيدة ويخسر)" [٣٠، ص ١٢٥]، "היא נופלת רחוק מהגולה של דאוויד והוא מפסיד" [٣١، ص ٣٥]، (تسقط بعيدا عن دحلة داود فيخسر).

- "בין שני חלקיו" في جملة: "ذو ذقن مزدوجة يغلفها خط غائر" [٣٠، ص ١٢٢]، "זקן כפול ששקע דמוי פס מפריד בין שני חלקיו" [٣١، ص ٣٥]،

(ذقن مزدوج يفصل غور يشبه الخط بين قسميها).

- كلمتا "לאנשים" و "הרבה" في جملة: "مثلک לדיה دائما مايفعله"
[٣٠، ص ١٢٢]، "לאנשים כמודך יש הרבה מה לעשות" [٣١، ص ٣٤] (لأناس
مثلک الكثير ليفعلوه).

- الفعل "גדל" في جملة "اثنتان للأعشاب" [٣٠، ص ١٠٨]، "שבשתיים
מהן גדל עשב" [٣١، ص ٢٨]، (في اثنتين منها ينمو العشب).

- علامة الاستفهام في جملة: "مالنا" [٣٠، ص ١١٣] "מה קרה לנו؟" [٣١،
ص ٣٠]، (ماذا حدث لنا؟)، "وتصور" [٣٠، ص ١١٦]، "אתה מתאר לעצמך"
[٣١، ص ٣١]، (هل تتخيل؟).

٢- تغيير صيغة الأمر إلى استفهام

- "اسمعوا!" [٣٠، ص ١١٠]، "שמעתם؟" [٣١، ص ٢٩] (أستمعتم؟).

٣- تغيير صيغة الاستفهام إلى أمر طلبي

- "لماذا لا تجرب؟" [٣٠، ص ١٢٨]، "תנסהו" [٣١، ص ٢٨]، (جربه!).

٤- تغيير صيغة الأمر المصحوب باحترام إلى صيغة الأمر المباشر

- "تفضل بالجلوس" [٣٠، ص ١١٤] "שב פה" [٣١، ص ٣٠]، (اجلس هنا).

٥- تغيير صيغة الأمر المباشر إلى صيغة الأمر المصحوب باحترام

- "انتبه" [٣٠، ص ١٢٢] "תראה" [٣١، ص ٣٤]، (لنرى).

٦- إضافة واو العطف للربط بين صفتين أو كلمتين

- "واقع معين جديد" [٣٠، ص ١٠٨]، "מציאות מסוימת וחדשה" [٣١،

ص ٢٨]، (واقع محدد وجديد).

- "فإنه قصير هزيل" [٣٠، ص ١٢٣]، "נמודך קומה ורזה" [٣١، ص ٣٥]

(قصير وهزيل).

٧- تغيير تعليمات المؤلف الواردة في النص الأصلي

- تغيير الفصلة - التي تعني استمرار الجملة - بنقطة تعني انتهاء الجملة، الأمر الذي يؤثر على استمرار الحوار أو الجملة، كما في المثال التالي: "... ثلاثة للأزهار، بالإضافة إلى ...". [٣٠، ص ١٠٨]، "... وبشليشيت - פרחים. בנוסף לכך אנו רואים ...". [٣١، ص ٢٨]، (وفي الثالثة - أزهار. وبالإضافة إلى ذلك نرى....).

- الغاء النقطتين "... داخل الجملة [٣١، ص ١٣٣].

- "لماذا لا تجرب؟" [٣٠، ص ١٢٨]، "תנסהו" [٣١، ص ٢٨]، (جربه!).

٨- تغيير صيغة الأمر المصحوب باحترام إلى صيغة الأمر المباشر

- "تفضل بالجلوس" [٣٠، ص ١١٤] "שב פה" [٣١، ص ٣٠]، (اجلس هنا).

٩- تغيير صيغة الأمر المباشر إلى صيغة الأمر المصحوب باحترام

- "انتبه" [٣٠، ص ١٢٢] "תראה" [٣١، ص ٣٤]، (لنرى).

١٠- إضافة واو العطف للربط بين صفتين أو كلمتين

- "واقع معين جديد" [٣٠، ص ١٠٨]، "מציאות מסוימת וחדשה" [٣١، ص ٢٨]، (واقع محدد وجديد).

- "فإنه قصير هزيل" [٣٠، ص ١٢٣]، "נמוך קומה ורזה" [٣١، ص ٣٥]

(قصير وهزيل).

١١- تغيير تعليمات المؤلف الواردة في النص الأصلي

- تغيير الفصلة - التي تعني استمرار الجملة - بنقطة تعني انتهاء الجملة، الأمر الذي يؤثر على استمرار الحوار أو الجملة، كما في المثال التالي: "... ثلاثة للأزهار، بالإضافة إلى ...". [٣٠، ص ١٠٨]، "... وبشليشيت - פרחים. בנוסף לכך אנו רואים ...". [٣١، ص ٢٨]، (وفي الثالثة - أزهار. وبالإضافة إلى ذلك نرى....).

- الغاء النقطتين "... داخل الجملة [٣١، ص ١٣٣].

- " (وسط الضحك)" [٣٠، ص ١٠٠]، "צוחק" [٣١، ص ٢٩]، التي تعني

(يضحك - ضاحكا)، فالنص الأصلي لم يحدد من الذي يضحك بالتحديد، ولكن وسط ضحك الجميع، بينما كشفت الترجمة العبرية عن شخصية الضاحك.

- ذكر اسم الشخصية رغم عدم وجود ذلك في تعليمات النص الأصلي: "(.. دون أن يتبدل شروده)" [٣٠، ص ١٢١]، "بלי שיצא תייסיר מפזזור הנפש שלו" [٣١، ص ٣٤]، (دون أن يخرج تيسير من شروده).

- إسقاط اسم الشخصية رغم وجوده في تعليمات النص الأصلي: "(بعد أن يسير تيسير عدة خطوات يلتفت نحوه)" [٣٠، ص ١٢٢]، "אחרי כמה צעדים פונה אליו שוב" [٣١، ص ٣٤]، (وبعد عدة خطوات يتجه إليه ثانية).

١٢ - تغيير فاعل الحدث في النص المترجم

- "... نرى بعيدا في مؤخرة الطريق العمودية رجلين" [٣٠، ص ١٠٨]، "... נראים בקצה הרחוק של השביל האנכי שני אנשים" [٣١، ص ٢٨]، (يبدو في الطرف البعيد من الطريق العمودية رجلان) نقل مترجم النص فاعل الحدث هنا من القارئ والمشاهد إلى الشخص في المسرحية.

- "لا نتبين ملامحهما جيدا" [٣٠، ص ١٠٨] "שאינן להבחין בקלסתריהם" [٣١، ص ٢٨] (لا يمكن تبين ملامحهما). نقل مترجم النص فاعل الحدث هنا من المتكلمين والمقصود به القارئ والمشاهد إلى التعميم دون تحديد فاعل معين.

- "بدأ الكلام وديا" [٣٠، ص ١١٦]، "התחילו בשיחה ידידותית" [١٠، ص ٣٢]، (بدأ بحوار ودي). نقل مترجم النص فاعل الحدث هنا من "الكلام" ونسبه إلى شخصيتين من شخوص المسرحية.

- "يقارن المرء" [٣٠، ص ١١٤]، "שווה" [٣١، ص ٣٠]، (نقارن)، نجد في هذه العبارة تغيير فاعل الحدث من غائب إلى جمع المتكلم. ونجد التغيير ذاته في العبارة التالية: "يبدو جيدا" [٣٠، ص ١١٤]، "נראה" [٣١، ص ٣٠] التي تعني (سنرى).

- "أو كأن المرء حين يجلس عليها لا يكون مستقرا" [٣٠، ص ١١٤]، "כשיושבים עליהם מרגישים כאילו שהם מתנדנדים" [٣١، ص ٣٠]، (حينما

يجلسون عليها يشعرون وكأنهم يتأرجحون)، نجد في هذه العبارة تركيز الحدث على المقاعد وليس على الشخص الجالس كما في النص العربي .

- 'على الأقل كانت الأرض تبدو ثابتة تحت أقدامنا' [٣٠، ص ١١٤]، 'لפחות הרגשנו שהאדמה היתה יציבה מתחת רגלינו' [٣١، ص ٣١]، (شعرنا على الأقل أن الأرض كانت ثابتة تحت أقدامنا)، نجد في هذه العبارة تركيز الحدث على ضمير جمع المتكلمين وليس على الأرض كما في النص العربي .

- 'إنني أرى حياتنا تزداد كل يوم فوضى واضطرابا' [٣٠، ص ١١٧]، 'אני רואה שהבלגן משתלט יותר ויותר על חיינו' [٣١، ص ٣٢]، (أرى أن الفوضى تسيطر أكثر وأكثر على حياتنا). نجد في هذه العبارة تركيز الحدث على الفوضى وليس على الحياة كما في النص العربي .

- 'أعلم أنك أبصر منهم' [٣٠، ص ١١٧]، 'הראיה שלך יותר חדה מהירה מהראיה שלהם' [٣١، ص ٣٢]، (رؤيتك أهد وأسرع من رؤيتهم)، نجد في هذه العبارة تركيز الحدث على الرؤية وليس على شخص عبد العليم كما في النص العربي .

- 'ألاحظت كيف أن الأمراض تنهزم يوما بعد يوم؟' [٣٠، ص ١٢٠]، 'האם שמת לב כיצד אנו מדבירים את המחלות יום אחר יום؟' [٣١، ص ٣٤]، (هل لاحظت كيف نقضي علي الأمراض يوما بعد يوم)، نجد في هذه العبارة تركيز فعل الحدث على ضمير جمع المتكلمين، أي دور البشر في القضاء على الأمراض، وليس على الأمراض كما في النص العربي .

- 'إنها لم تعد أرواحا غامضة وشرورا مجهولة' [٣٠، ص ١٢٠]، 'אבל איננו רואים כרוחות מסתריות או כמוזיקות בלתי ידועות' [٣١، ص ٣٤]، (ولكننا لا نراها كأرواح غامضة أو ضارة غير معروفة). نجد في هذه العبارة تركيز الحدث على ضمير جمع المتكلمين وليس على الأرواح ذاتها كما في النص العربي .

١٣- تغيير الفعل المتعدى إلى لازم

- 'الباحرة جعلته يكفر بكل شيء' [٣٠، ص ١٢٣]، 'אתמול הוא כפר

أفילו בעיקר" [٣١، ص ٣٥]، (بالأمس كفر حتى بالأساس).

١٤ - تغيير الاسم بالفعل

- "لا يزال خجلا" [٣٠، ص ١١٤] "עדין חש במבוכה" [٣١، ص ٣٠]، (مازال يشعر بالخجل).
- "كانت الشمس ساطعة" [٣٠، ص ١٢٢]، "האירה השמש" [٣١، ص ٣٤]، (أضاءت الشمس).

١٥ - تغيير الفعل بالاسم

- "لا يعيرهما اهتماما" [٣٠، ص ١٠٩]، "בפיזור נפש" [٣١، ص ٢٨]، (بشروء ذهن).

- "ولا أحسها الآن كذلك" [٣٠، ص ١١٦] "אין לי הרגשה כזאת היום" [٣١، ص ٣١]، (ليس لدي إحساس كهذا اليوم).

- "تزداد ملامحه حدة" [٣٠، ص ١٢٣]، "פניו עכורות מאוד" [٣١، ص ٣٥] (وجهه حزين جدا).

١٦ - تبديل الصفة بكلمتين مضاف ومضاف إليه

- "مغزلية" [٣٠، ص ١٠٨]، "דמויי כישורים" [٣١، ص ٢٨]، (شبيهة بالتساويات).
- "قصير" [٣٠، ص ١٢٣]، "נמוך קומה" [٣١، ص ٣٥]، (قصير القامة).

١٧ - تبديل المضاف والمضاف إليه بصفة

- "حاد الملامح" [٣٠، ص ١٢٣] "עכור" [٣١، ص ٣٥]، (مكفهر).

١٨ - استبدال الترادف بالاستطراد في الاسم، أو الغاؤه

- "هرج و صخب" [٣٠، ص ١٠٩] "מהומה רבה" [٣١، ص ٢٨]، (هرج كبير).
- "نعم تخادع وتنصب أيضا" [٣٠، ص ١٢٧]، "כן ממש לרמות" [٣١، ص ٣٧]، (نعم بالفعل تخادع).

١٩ - تبديل الصفة باسم

- "جسمه النحيل" [٣٠، ص ١٠٩]، "רזוננו" [٣١، ص ٢٨]، (فالترجمة

العبرية تعني "نحالته" فألغى كلمة "جسم" والصفة "نحيل" واكتفى بـ "نحالة".

٢٠- إضافة ما يعبر عن ضمير النصب المتصل أو المنفصل أو حرف الجر

- "واحد منهم" [٣٠، ص ١٠٩]، "أחד מהמשחקים" [٣١، ص ٢٨]،

(واحد من اللاعبين).

- "انظر كيف سأصيبها أيضا" [٣٠، ص ١٢٤]، "תראה, איך אני אפגע

בגולה שלך" [٣١، ص ٣٥]، (لتنظر، كيف سأصيب دحلتك).

- "تشتري كمية كبيرة منها" [٣٠، ص ١٠٩]، "לקנות הרבה גולות" [٣١،

ص ٣٥]، (تشتري كثيرا من الدحل).

- "تبدل" الآخر "باسم العلم: "ضرب الآخريه" [٣٠، ص ١١٦]، "והיכה בה

את עבד אלע'ני" [٣١، ص ٣٢]، (وضرب به عبد الغني)، فوضع اسم "عبد الغني"

مكان "الآخر".

٢١- تغيير الجملة الخبرية إلى جملة استفهامية

- "أقول الحق" [٣٠، ص ١٢٠]، "את האמת אתה רוצה؟" [٣١، ص ٣٣]، (هل

تريد الآخر؟).

- "إلا أن الرهان حين يكون مضمونا يفقد لذته" [٣٠، ص ١٢٤]، "אבל אם

ההתערבות בסוחה איפה ההנאה؟" [٣١، ص ٣٦]، (ولكن إذا كان الرهان مضمونا

فأين اللذة؟).

- "غير معقول" [٣٠، ص ١٢٥]، "איך זה؟" [٣١، ص ٣٦]، (كيف هذا؟).

- "لن تعطيني" [٣٠، ص ١٢٦]، "לא תתן לי؟" [٣١، ص ٣٦]، (لن تعطيني)

- "طبعاً لك" [٣٠، ص ١٢٧]، "לך, למי؟" [٣١، ص ٣٧]، (لك، لمن؟).

- "إنك تلجأ إلى للخنجر" [٣٠، ص ١٢٨]، "אתה משתמש בפגיון שלך؟"

[٣١، ص ٣٧]، (هل تستخدم خنجرك؟).

- "أنت تربيني" [٣٠، ص ١٢٨]، "אתה תחנך אותי؟" [٣١، ص ٣٧]، (أنت

تربيني؟).

٢٢- تقسيم مضمون جملة واحدة إلى جملتين

- 'لا . . سأترك الآن إلى مناسبة أخرى' [٣٠، ص ١٢٢]، 'لا، אני עוד
אותך עכשיו. עוד תהיה הזדמנות אחרת' [٣١، ص ٣٤]، (لا، أترك الآن.
ستكون هناك مناسبة أخرى).

- 'لن نقول أن هذا معقول أو ممكن التصديق' [٣٠، ص ١٢٧]، 'מה זה
היגיוני؟ מתקבל על הדעת؟' [٣١، ص ٣٦]، (ما هذا، منطقي؟، مقبول؟).
- 'وما لديه عزة في نفسه يرفض' [٣٠، ص ١٢٧]، 'לו אין כבוד עצמי. הוא
לא יסרב לקחת' [٣١، ص ٣٧]، (من ليس لديه عزة نفس لن يرفض أخذها).

٢٣- تغيير الجمع إلى مفرد

- 'كالمناديل المتسخة' [٣٠، ص ١٢٣]، 'כשתי מטפחות מלוכלכות' [٣١، ص
٣٥]، (كمنديلين).

٢٤- تكرار كلمة في النص الأصلي

- 'سألعب' [٣٠، ص ١٢٦]، 'אשחק-אשחק' [٣١، ص ٣٦]، (سألعب-
سألعب).
- 'انتظر إذن' [٣٠، ص ١٢٨]، 'חכה! - חכה!' [٣١، ص ٣٧]، (انتظر! -
انتظر!).

٢٥- تغيير زمن الفعل

- 'أرأيت؟' [٣٠، ص ١٢٦]، 'אתה רואה' [٣١، ص ٣٦]، (أترى)، فالزمن
تغير هنا من زمن الماضي إلى زمن المضارع.

إسقاط بعض الكلمات والعبارات والجمل

أسقط المترجم بعض الأسماء والصفات والعبارات والجمل سواء في وصف
الديكور أو الحوار. ويأتي هذا الإسقاط أحيانا ليتماشى مع السياق اللغوي للغة العبرية
بحيث يبدو المعنى متسقا مع اللغة العبرية، وأحيانا أخرى يترتب على هذا الإسقاط خطأ
في الترجمة. ومن هذه الإسقاطات:

١ - إسقاط صفة

- "صورة هندسية غير صحيحة وإن كانت منهجية" [٣٠، ص ١٠٨]، "صورة الهندسية مسوونجنت" [٣١، ص ٢٨]، (صورة هندسية منمقة).
 - "أشكالها وألوانها والمسافات بينها منتظمة جدا" [٣٠، ص ١٠٨]، "صوروتيه، زبعة، وهمدركيم شبنيههم نرايم منونديم" [٣١، ص ٢٨] (أشكالها والألوان والمسافات بينها تبدو متنافرة).

٢ - إسقاط اسم

- "لا نتيبن ملامحها جيداً" [٣٠، ص ١٠٨]، "شأين لهבחين بكلستريهم" [٣١، ص ٢٨]، (لا يمكن تبيين ملامحها).
 - "هزيل جدا" [٣٠، ص ١٠٩]، "مضومك" [٣١، ص ٢٨]، (هزيل).
 - "وقد لا يبدو ذلك واضحاً للنظارة"، لكن عبر السياق سيتضح كل شيء".
 [٣٠، ص ١٠٩]، "يיתכן שזה לא יראה בבירור ובהתחלה، אך במשך ההצגה תתבהר התמונה" [٣١، ص ٢٨]، (ربما لا يبدو هذا بوضوح وفي البداية، ولكن مع استمرار العرض سيتضح الصورة).
 - "وكلهم منغمسون وبشكل حماسي في لعبة فطوم العوراء" [٣٠، ص ١٠٩]، "כולם שטופים במשחק הסנוורים" [٣١، ص ٢٨]، (كلهم منغمسون في لعبة فطوم العوراء).

- "تنقض بيدها" [٣٠، ص ١٠٩]، "מתנפלת" [٣١، ص ٢٨]، (تنفض).

- "متحسسة الهواء أمامها" [٣٠، ص ١١٢]، "מגששת לפניה" [٣١، ص ٣٠]، (متحسسة أمامها).

- "ربما كانت هناك تغييرات حولنا" [٣٠، ص ١١٥]، "יכול להיות שהשתנו דברים" [٣١، ص ٣١]، (ربما تغيرت الأشياء).

- " (دهشا) أعتقد فعلاً أن ذلك ممكن؟" [٣٠، ص ١١٨] "אתה באמת מאמין שזה אפשרי؟" [٣١، ص ٣١] (هل تعتقد فعلاً أن هذا ممكن).

٣- إسقاط فعل

- 'كيف يستطيع عجوز مثلي ألا يستغرب؟! ' [٣٠، ص ١٢١]، 'أيך לא יתפלא זקן כמוני?! ' [٣١، ص ٣٤]، (كيف يستغرب عجوز مثلي؟).

٤- إسقاط ضمائر

- مثل ضمير النصب المنفصل في: 'خذها.. خذها' [٣٠، ص ١٢٨]، 'קח، קח' [٣١، ص ٣٨]، (خذ، خذ).

٥- إسقاط عبارات

- 'يضر بها كالأول على كتفها مكررا' [٣٠، ص ١١٧]، 'גם הוא מכה אותה' [٣١، ص ٢٩]، (يضر بها أيضا).

- '... ثم أنني في الحقيقة لا أرتاح إذ ...' [٣٠، ص ١١٨]، '... אני לא מרגיש בנוח כשאני...' [٣١، ص ٣٠]، (لا أشعر بالراحة حينما).

- 'عمر مغتازا يعد له الدحلات ويناوله إياها' [٣٠، ص ١٢٤]، 'עומר, זעוף פנים, מונה לידו חמש גולות' [٣١، ص ٣٠] (عمر مغتازا يعد له خمس دحلات).

- 'يصبح اللعب في النهاية بلا إثارة' [٣٠، ص ١٢٤]، 'כך יהיה המשחק לא מעניין' [٣١، ص ٣٠]، (هكذا سيصبح اللعب بلا إثارة).

- 'اسمح لي إذن بخمس دحلات أخرى' [٣٠، ص ١٢٤]، 'אז עוד חמש גולות' [٣١، ص ٣٦]، (عندئذ خمس دحلات أخرى).

٦- إسقاط جمل

- 'كل ما يحيط به ألغاز وأسرار. أما الآن فقد تغير الأمر. الأسرار تنقشع وكذلك الألغاز. ويوما بعد يوم ...' [٣٠، ص ١١٩]، '... מוקף סודות וחידות. אבל שאפשר שיום אחר יום ...' [٣١، ص ٣٣]، (... محاط بالأسرار والألغاز. ولكن يمكن يوما بعد يوم...).

- 'قبل أن يصلا إلى المقدمة حيث يبدأ حوارهما، تنقضي فترة مديدة من الصمت، الضوء يغبر بسبب غياب الشمس' [٣٠، ص ١٢٣]، '... עד שהם מגיעים

אל חזית הבמה، היכן שמתחילה השיחה ביניהם. האור מתעמעם בגלל שקיעת השמש. . . ' [٣١، ص ٣٥]، (حتي يصلإ إلي مقدمة المسرح، حيث يبدأ الحوار بينهما. الضوء يغبر بسبب غياب الشمس).

- "ألم يبق معك إلا هذا؟ ما العمل؟ هاتها . . . لقد انتهى اللعب إذن ما دمت قد خسرت كل ما معك" [٣٠، ص ١٢٦]، "רק אלה בשאדו לך؟ אז נגמר המשחק אם הפסדת כל מה שיש לך!" [٣١، ص ١٣٦]، (هذه فقط ما بقيت معك؟ عندئذ ينتهي اللعب إذا خسرت كل ما معك). ومع إسقاط الجملة السابقة يشعر القارئ للنص العبري أن هناك فجوة، تظهر هذه الفجوة من خلال الجملة التالية المترتبة عليها " (يمد يده ليأخذها، لكن عمر لا يبدو أنه يرى يده) هات . . . "

أخطاء في الترجمة

وقع المترجم في أخطاء ناتجة عن سوء فهم النص من ناحية، وعدم الدراية بالواقع الاجتماعي والسياسي للناطقين بلغة الضاد، أو ما يطلق عليه الباحثون في علم الترجمة "الشفرة اللغوية".

١ - تقديم ترجمة عكسية خطأ

- "أشكالها وألوانها والمسافات بينها منتظمة جدا" [٣٠، ص ١٠٨]، "צורותיה، צבעים، והמרחקים שביניהם נראים מנוגדים" [٣١، ص ٢٨]، (أشكالها والألوان والمسافات بينها تبدو متنافرة). ترجمت كلمة "منتظمة جدا" بكلمة "מנוגדים" التي تعني (متنافرة).

- "قامته طويلة قليلا" [٣٠، ص ١٠٩] "קומתו גבוהה למדי" [٣١، ص ٢٨]، (قامته طويلة جدا). ترجمت كلمة "قليلا" بكلمة "למדי" التي تعني (كثيرا، إلى حد كبير، بقدر كاف)، فكان يكفي المترجم كلمة "קצת".

٢ - ترجمة الصفات خطأ

- "ابتسامته الطيبة" [٣٠، ص ١١٣]، "חיוכו טוב לב" [٣١، ص ٢٨]، (ابتسامته طيبة القلب). ترجمت كلمة "الطيبة" بكلمة "טוב לב" التي تعني (طيب)

(القلب)، فكان يكفي المترجم كلمة "טוב".

- "مترددا وما يزال مندهشا" [٣٠، ص ١١٨] "מהוסס، עדיין נבוך" [٣١، ص ٢٨]، (مترددا وما يزال حائرا). ترجمت كلمة "مندهشا" بكلمة "בוך" التي تعني (مرتبك - حائر)، فكان يكفي المترجم كلمة "גדעם".

٣- ترجمة تعبيرات تنم عن عدم فهم المترجم للواقع الاجتماعي العربي
مثل استخدام تعبير "עליו השלום" التي تعني "عليه السلام" كترجمة لعبارة "المرحوم"، فترجمة العبارة العبرية لا تستخدم في المجتمع العربي والإسلامي إلا مع ذكر الأنبياء والرسل، فكان يجب أن يقول: "זכרוננו לברכה - זכרו לברכה"، التي تعني "تباركت ذكراه".

- "كنت أقول للمرحوم والدك" [٣٠، ص ١١٣]، "הייתי אומר לאביך עליו השלום...". [٣١، ص ٣٠]، (كنت أقول لأبيك عليه السلام...).

٤- ترجمة أحد أسماء الشخصيات في المسرحية
فنجده يترجم اسم "حمزة السمان" [٣٠، ص ١١٦] "חמזה מוכר השמן"، وترجمة الاسم تعني "حمزة بائع السمن" [٣١، ص ٣١].

٥- الترجمة الخطأ ناتجة عن حذف كاف التشبيه
مع حذف كاف التشبيه تحول التشبيه إلى إضافة "عالم كالصيدليات" [٣٠، ص ١١٨]، "עולם בתי המרקחת" [٣١، ص ٣٣]، وتعني الترجمة "عالم الصيدليات".

٦- الترجمة الخطأ ناتجة عن عدم إيجاد اللفظ المناسب
مثل: "أما أنا فمن يعرف مافعله الكبر بأمثالي؟" [٣٠، ص ١٢٠]، "מי יודע מה יעשה הגיל באנשים כמוני؟" [٣١، ص ٣٣]، (من يعرف ماذا سيفعل العمر بأناس مثلي؟)، اختار المترجم لفظة "הגיל" التي تعني (عمر - سن) بينما كان يجب أن يستخدم لفظة "זקנה".

٧- الترجمة الخطأ ناتجة عن عدم فهم النص

مثل: "وجهه بيضاوي" [٣٠، ص ١٢٢]، "עור פניו בהיר" [٣١، ص ٣٥]، التي تعني "بشرة وجهه فاتحة" لقد فهم المترجم النص على أن لون بشرة الوجه أبيض، مع أن المؤلف الأصلي يقصد أن وجهه مستدير، فكان يجب أن يترجم على النحو التالي "פניו עגולות". فالمترجم أخذ من البيضة لونها ولم يأخذ شكلها كما أراد المؤلف.

ومثل: "غياب الشمس" [٣٠، ص ١٢٣]، "שקיעת השמש" [٣١، ص ٣٥]، التي تعني "غروب الشمس". ومن المؤكد أن هناك فرقا بين الترجمة والنص الأصلي، فغياب الشمس لا يعني غروبها.

وقد ذكر المترجم اسم شخصية "حسن"، التي أوردتها من قبل، على أنها "عبد الحسن". ومن المرجح أن المترجم، أثناء الترجمة، وقعت عينه على السطر العلوي حيث يوجد اسم عبد العليم وبالتالي قدمه المترجم "عبد الحسن". "أكل من عرف كيف يمسك الدحلة صار لاعبا؟ (يرمي دخلته قرب عبد العليم الذي لا يعيرهما انتباهها) جارنا حسن البغدادي لا يستطيع أن يرمي دخلته...". [٣٠، ص ١٢٤]، "מה אתה חושב؟ כל מי יודע להתזיק גולה יודע גם לשחק؟ (הוא זורק את הגולה שלו והיא נופלת ליד עבד אלעלים, שאינו שם לב אליהם) שכננו עבד אלחסן אלבג'דادي לא יכול לזרוק גולה...". [٣١، ص ٣٥]، "ماذا تعتقد؟ أكل من يعرف الإمساك بالدحلة يعرف اللعب؟ (يرمي دخلته فتقع بجوار عبد العليم الذي لم ينتبه لهما)، جارنا عبد المحسن البغدادي لا يمكنه أن يرمي الدحلة...".

٨- الترجمة الخطأ ناتجة عن عدم فهم النص

مثل: "تدفعه من وراء" [٣٠، ص ١٣١] "דוחפת אותו לאחור" [٣١، ص ٣٩]، التي تعني "تدفعه إلى وراء". "ومن المؤكد أن هناك فرقا بين الترجمة والنص الأصلي. فحين يكون الدفع إلى وراء فإن هذا يعني أن الدافع يقف من الأمام والمدفوع في مواجهته. وهذه المواجهة تلعب دورا هاما في الحركة على خشبة المسرح.

رابعاً: أثر الترجمة اللغوية على الصيغة الدرامية

تنتمي هذه المسرحية إلى مسرح العبث . ويقول هذا المسرح بوحدة الإنسان الوجودية في عالم يناصبه العداء ، وباستحالة التواصل على أسس موضوعية ، وجعل من هذه الأفكار أرضية له فمثلت إطاره المرجعي . كما يدحض أهمية الفعل الإنساني في تقرير المصير . إذ هو يبدأ بتأكيد عبثية الفعل والقول في غياب العقيدة وينتهي إلى إنكار الإنسان والتاريخ [٣٢، ص ص ٨١-٨٢] . لكل هذا ترك رواد المسرح العبثي القوالب المسرحية التقليدية واستخدموا أدوات مسرحية جديدة، منها إثارة أحاسيس المتفرج وإيقاظه حتى يفكر في وضعه المأساوي في الحياة، من خلال التهويل والتضخيم والمبالغة في رسم المناظر وتجسيد الأحداث .

وتلعب اللغة دوراً هاماً في مسرح العبث أكثر من أي مسرح آخر . فلم تعد اللغة مجرد وسيلة لنقل أفكار المؤلف ومفاهيمه المنطقية والموضوعية، وتجسيد جوانب الحدث، والكشف عن ملامح شخصياته، وإنما أصبحت تمثل في هذا المسرح وسيلة وغاية في الوقت نفسه، بل غاية موضوعية تضيف إلى المسرح بعداً جديداً من أبعاده الفنية . فإذا كانت اللغة وسيلة الاتصال والتفاهم فإنها لم تعد تنهض بهذه الغاية لأن الشخصيات تبدو منعزلة نفسياً واجتماعياً، لا سيما وهي تستنفذ إمكانات الكلام البشري، فلا تجد إلا الصياح أو الصمت الرهيب، وكلاهما تعبير عن العجز التام، بل فناء الجنس البشري، وقد نسي الكلام والتفكير وتخلص من المشاعر وأصبح يلتصق بعالم مجهول [٣٣، ص ص ١٨٦-١٨٧] .

ولما كانت اللغة تحتل المرتبة الأولى في الكشف عن القيمة الدرامية للنص المسرحي، فإن هناك سؤالاً هاماً يطرح نفسه وهو: هل كان المترجم حريصاً في عملية الترجمة على الحفاظ على الصيغة الدرامية إلى جانب الترجمة اللفظية؟ وبصيغة أخرى: هل اختار المترجم من اللغة العبرية مفردات تلائم روح العبث المسيطرة على المسرحية، بمعنى آخر: هل استثمر المترجم الألفاظ العبرية التي تتمتع بحساسية تعبر عن هذه الروح وتشكل القضايا المطروحة في النص الأصلي؟

تكشف الإجابة عن هذه السؤال ، بصيغته المختلفة ، عن أن المترجم أخفق إلى حد كبير في الحفاظ على روح النص الأصلي . فعلى الرغم من أن لغة ترجمته هي نفسها لغة الواقع الإسرائيلي ، إلا أنه لم يوفق في أن يختار ويوظف من مفردات هذه اللغة ما يبرز بالدلالة والثراء الفني والمد المعرفي اللصيق بحنايا المكان وخبايا النفوس . ولكننا نجد مختار من الألفاظ والمفردات فيزيد من حدة هذه الروح أحيانا أو يحد منها أحيانا أخرى . فيميل إلى الألفاظ والمفردات المترادفة أحيانا ليزيد من حدة روح العبث ، مثل استخدام كلمة "לגלג" [٣١، ص ٢٨] ، لتعبر عن كلمات عدة مثل : "مساحة" ، و "روضة" ، و "حوض زراعي" ، و "بقعة" [٣٠، ص ١٠٨] . وأحيانا يحد المترجم من هذه الروح العبثية من خلال الحرص على الابتعاد عن الألفاظ والمفردات المترادفة ، يستخدم كلمات مثل "גלג" [٣١، ص ٣٢] و "אגלגלמוסיה" [٣١، ص ٣٢] ، و "אי רדס" [٣١، ص ٣٣] ، للتعبير عن كلمة عربية واحدة هي "الفوضى" .

المشاهد والمناظر

يميل ونوس في رسم مناظره إلى التجريد والمبالغة في محاولة للهروب من الواقع . فجاءت مناظره واقعية في جزئياتها ، لكنها إجمالاً يستحيل تحقيقها في الواقع ، فهي أقرب إلى أجواء الحلم ، حيث تسقط كل القوانين والقواعد وينطلق الخيال إلى أبعد الحدود في تصوير المناظر والأحداث ، وهذا يدفع الكاتب إلى المبالغة في تصوير الحدث لكي يكون بعيداً عن الواقع [٢٩، ص ٥٣] . ولكن المترجم ابتعد - في بعض الأحيان - خلال ترجمته لوصف المشاهد والمناظر في النص الأصلي عن استخدام المترادفات التي تعكس الروح العبثية ، نتيجة تكرار المعنى الواحد ، وسعى إلى إيجاد لفظة عبرية واحدة مقابل عدة ألفاظ عربية رغم وجود هذه المترادفات في لغته ، الأمر الذي لم يعكس روح العبث وإنما عكس روح الواقع ، كما سعى في أحيان أخرى إلى إيجاد عدة ألفاظ عبرية مقابل لفظة عربية واحدة . أدى هذا التذبذب إلى الحد من هذه الروح أحيانا أو المبالغة فيه أحيانا أخرى [٣١، ص ٢٨ ، ٣٢ ، ٣٣ ؛ ٣٠ ، ص ١٠٨]

الحوار

الحوار هو الأساس لكل مسرح وبغيره لا يكون هناك مسرح. ولكن هناك إشكال خاص بالحوار يتمثل في أن الحوار وحده لا يخرج منه مسرح، بل لابد من مقومات أخرى حتى تخرج من الحوار الدراما. والحوار وحده لا يكفي إلا إذا كانت مقوماته الفكرية والعاطفية نابعة من طبيعة المواقف الدرامية التي تنمو نموا كاملا مع الحوار وترتبط بما سبقها من مقدمات في توافق وانسجام [٣٤، ص ٩٠-٩١]. من هنا يجب أن تتجاوز ترجمته كونها ألفاظا متراصة متجاورة وإنما تتجاوز ذلك لتمثل فعلا من الأفعال، تستغل فيه طاقات اللغة لتنمية الحدث والكشف عن أبعاد الشخصيات وعلاقاتها. ونجد ذلك - مثلا - في تكرار المترجم لكلمات وأفعال لم ترد في النص الأصلي، الأمر الذي ساعد في مضاعفة كشف أغوار الشخصية، فتتضح الحركة النفسية التي تموج بها نفسياتها، هذا إلى جانب كشف أبعادها تجاه مسؤولياتها، ومساعدة القارئ والمشاهد على تمثيل الصورة الكاملة لكل من شخصيات المسرحية بأبعادها النفسية والاجتماعية والجسمية. أي أن كل جزء من الحوار يجب أن يعتبر خطا من خطوط الصورة وقسمة من قسمة الشخصية التي لا تنطق به، فيتدفق سريعا حاسما حادا. ولكن المترجم أضاف كلمات لم تكن موجودة في الأصل [٣٠، ص ١٠٧، ١٢٣، ١٢٥، ٣١؛ ٢٨؛ ٣٥؛ ٣٦]. وتغيير صيغة الأمر إلى استفهام [٣٠، ص ١١٠؛ ٣١، ص ٢٩]، وتغيير صيغة الاستفهام إلى أمر طلبي [٣٠، ص ١٢٨؛ ٣١، ص ٢٨]، وتغيير صيغة الأمر المصحوب باحترام إلى صيغة الأمر المباشر [٣٠، ص ١١٤؛ ٣١، ص ٣٠] وغير ذلك.

فقد ألغى المترجم - تغيير الفصلة - التي تعني استمرار الجملة - بنقطة تعني انتهاء الجملة، الأمر الذي يؤثر على استمرار الحوار أو الجملة [٣٠، ص ١٠٨؛ ٣١، ص ٢٨]، وكذلك النقاط (...) - في النص الأصلي - التي تفصل بين جمل الشخصية وعباراتها، الأمر الذي يعني إلغاء تقطيع وتمزق حوار الشخصية الذي يلعب دورا هاما في خدمة الموقف الدرامي، كما يعكس - إلى جانب ذلك - التمزق النفسي

الذي تعيشه شخصيات المسرحية . كما ذكر اسم الشخصية رغم عدم وجود ذلك في تعليمات النص الأصلي [٣٠، ص ١٢١؛ ٣١، ص ٣٤] وأسقط اسم الشخصية رغم وجوده في تعليمات النص الأصلي [٣٠، ص ١٢٢؛ ٣١، ص ٣٤].

ساهمت الترجمة أيضا في بقاء إيقاع الحوار أحيانا وسرعته في أحيان أخرى ، الأمر الذي ترتب عليه بقاء تنامي الحدث أحيانا أو سرعة تناميته في أحيان أخرى . فهذه المسرحية تتسم بالطبيعة الذهنية التي تعتمد أساسا في بنائها على الحوار البطيء أكثر من اعتمادها على تنامي الحدث ، وإيقاع المسرحية يكمن في علاقة كل جملة حوارية مع باقي الجمل ، ثم بين كل كلمة وباقي الكلمات في الجملة الواحدة ، وحتى يكون إيقاع حوار المسرحية منتظما يجب أن يشتمل على نسب موزونة . وطريقة كتابة الحوار هي التي تحدد سرعة المسرحية . فالمشهد الذي يشتمل على جمل حوارية طويلة أو خطب طويلة يتحرك ببطء ، بينما المشهد الذي يشتمل على جمل حوارية قصيرة يتحرك بسرعة أكثر . ولما اعتمد ونوس في هذه المسرحية على الحوار في بنائها دون الحدث فإن سعي المترجم إلى تطويل الجمل من خلال إضافاته للنص الأصلي أو تقسيم الجملة الواحدة إلى أكثر من جملة [٣٠، ص ١٢٢ ، ١٢٧ ؛ ٣١، ص ٣٤ ، ٣٦، ص ٣٧] أدى إلى الصعود والهبوط في إيقاع الحوار .

المترجم شارحا ومفسرا

حاول المترجم التدخل في تفسير بعض أحداث المسرحية وشرح ما وراء الكلمات والمفردات في النص الأصلي ، فجاءت ترجمته بتصرف لتنم عن فهمه للنص وما وراء الكلمات ، الأمر الذي يدفع إلى الاعتقاد بأن المترجم نصب من نفسه مفسرا للنص المسرحي ، وهي مهمة ملقاة على عاتق القارئ للنص أو مشاهد العرض [٣٠، ص ١١٤؛ ٣١، ص ٣٣] ، فيذكر اسم الشخصية رغم عدم وجود ذلك في تعليمات النص الأصلي [٣٠، ص ١٢١؛ ٣١، ص ٣٤] ، أو يسقط اسم شخصية رغم وجوده في تعليمات النص الأصلي [٣٠، ص ١٢٢] ، وتغيير فاعل الحدث في النص المترجم وغير ذلك .

وقد سعى المترجم من خلال ذلك إلى جعل هذه المسرحية صالحة للعرض . إلا أنه من المعروف أن مسرحيات المرحلة الأولى في مسرح ونوس - التي تنتمي إليها هذه المسرحية - كتبت كنص أدبي للقراءة، ولم تكن فكرة العرض المسرحي حاضرة أثناء كتابتها . فقد انشغل الكاتب فيها بطرح أفكاره وقضاياها في صورة حكاية حوارية . فالحوار فيها مثقل بالمجاز اللغوي الذي يحتاج إلى تفكير متأن لا يتوافر لمتفرج المسرح ، وإنما يتوافر لقارئ يستطيع أن يتمهل مع الجملة وتركيبها ، ومن ثم يستطيع إنتاج دلالتها ومعناها . كما يستطيع القارئ أن يعود إلى جملة سابقة في الحوار ليتابع مصدر الفكرة أو يقارنها بفكرة سابقة . ومع أن المؤلف استخدم - في بعض الأحيان - وصف المناظر على أساس من الديكور المسرحي ، كما استخدم داخل الأقواس (النص المرافق للحوار) صيغة المضارع لجعل الأحداث آنية حاضرة ، الأمر الذي يعكس إحساسه بالمتفرج ، إلا أن هذا المتفرج لا يزال في دائرة القارئ دون المتفرج . لكل هذا "لم يقدم عرض مسرحي لمسرحيات هذه المرحلة في مسارح العالم، اللهم إلا إذا كانت قد قدمت في معاهد التمثيل أو الجامعات، كما لم تحظ بأي عرض جماهيري كبير [٣٥، ص ٣٦١]؛ لأن المؤلف باختصار استبعد المتفرج أثناء التشكيل النص ووضع بدلا منه قارئ نصوص أدبية اتخذت شكل المسرح .

المراجع

- [١] البعراوى، إبراهيم . الأدب الصهيونى بين حربى يونيه ١٩٦٧م - أكتوبر ١٩٧٣م . ط ٢ . دددالقاهرة : مكتبة سعيد رأفت ، ١٩٨٩م .
- [٢] يس ، السيد . التحليل الاجتماعى للأدب . بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، د . ت .
- [٣] سومبيخ ، ساسون . "الأدب العربى والقارئ العبرى" ، تعريب محمود عباسى . مجلة المشرق ، ددد فلسطين ، ١ ، ٢ (حزيران - تموز ١٩٧٢م) ، ٤٩-٥٨ .
- [٤] שארל ، ברוך (عורך) . אנציקלופדיה כללית "כרשא" . תל אביב : החברה הישראלית למפות ددد ולהוצאה לאור ומשרד הביטחון ، 1990 .
- [٥] האנציקלופדיה העברית : כללית ، יהודית וארצישראלית . ירושלים ותל אביב ، חברה להוצאת

انציקلופדיות, כך שלשים, 1989.

[٦] يعقوب شביט, يعقوب גולדשטיין וחיים באר. לקסיקון האישים של ארץ ישראל 1779-1948. תל אביב: הוצאת עם עובד, 1983.

[٧] בן, יצחק (עורך ראשי). מי ומי בישראל 1997-1998. תל אביב: מי ומי בישראל ואישים יהודים בעולם, 1998.

[٨] Harkabi, Y. "Basic Factors in the Arab Collapse during the Six-day War." *Orbis*, [٨] Quarterly Journal of World Affairs, 2, No.3 (1967), 130- 41.

[٩] ضيف, محمد فوزي. "أساليب ترجمة المصطلح في أدب توفيق الحكيم المسرحي إلى العبرية: مسرحية الطعام لكل فم." ندوة المصطلح في اللغات الشرقية. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م، ٢٦-٤١.

[١٠] كوخافي، حنا عميت. "مؤلفات نجيب محفوظ باللغة العبرية." مجلة الشرق، بيت الكرم - المركز العربي اليهودي ومؤسسة الشرق، حيفا، ٤ (١٩٨٨م)، ٣٨-٣٩.

[١١] إدريس، محمد جلاء. "نجيب محفوظ في الصحافة الأدبية العبرية في إسرائيل." مجلة الدراسات الشرقية، ١ (١٩٩٦م)، ١١٥-١٦٠.

[١٢] جبه، عبد الخالق عبد الله. "ترجمة بعض مصطلحات القصة القصيرة عند نجيب محفوظ إلى اللغة العبرية." ندوة المصطلح في اللغات الشرقية. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م، ٢٢-٣٧.

[١٣] سومينغ، ساسون. مبنى القصة ومبنى المسرحية في أدب يوسف إدريس: دراسة مقارنة. سلسلة دراسات ونصوص أدبية ٤. عكا: مكتبة ومطبعة السروجي، ١٩٨١م.

[١٤] هاريس، روى. "أفكار نظرية." ترجمة د. فراس عواد معروف. مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ٥-٦ (١٩٨٤م)، ٩٤-٩٦.

[١٥] أور، جان. "أنواع الترجمة الأدبية." مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٤م، ١٠٦-١١٢.

[١٦] أردش، سعد. "ترجمة النصوص الدرامية." مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٨ (١٩٩٦م)، ١٨-١٩.

[١٧] العشري، فتحي. "الترجمة ولغة المسرح." مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٨ (١٩٩٦م)، ٢٢-٢٥.

[١٨] ليففير، أندريه. "رأى في ترجمة الأدب." ترجمة مؤيد حسن فوزي. مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ٥-٦ (١٩٨٤م)، ٩٦-٩٩.

- [١٩] الجمال، رضا. "الترجمة الأدبية والدرامية للنصوص المسرحية". مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٨ (١٩٩٦م)، ٢٧-٣٠.
- [٢٠] عناني، محمد. "ترجمات شكسبير". مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٨ (١٩٩٦م)، ٣٧-٤٠.
- [٢١] كريف، جيمز. "التحرر من النص". ترجمة فراس عواد معروف. مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ٥-٦ (١٩٨٤م)، ١٠٣-١٠٥.
- [٢٢] شتاينر، جورج. "مهرجان الانتشار". ترجمة فراس عواد معروف، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ٥-٦ (١٩٨٤م)، ٩٩-١٠١.
- [٢٣] فرج، الفريد. "اللغة وإشكالاتها في ترجمة النصوص المسرحية". مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٨ (١٩٩٦م)، ٤٥-٤٧.
- [٢٤] صليحة، نهاد. "مصاعب ترجمة المسرح الإنجليزي الحديث". مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٨ (١٩٩٦م)، ٢٠-٢١.
- [٢٥] سخسوخ، أحمد. أغنيات الرحيل الونوسية: دراسة في مسرح سعد الله ونوس. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٨م.
- [٢٦] حכם، مשה. "סעדאללה ונוס"، במה (רבעון לדרמה) הוצאת הארכיון והמוזיאון לתיאטרון ע"ש ישראל גור، 136 כרך כ"ח (1994)، 40 - 41.
- [٢٧] عطية، حسن. "الوعي التاريخي ومعادلة المثقف - السلطة في أعمال ونوس آنية الواقع". مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٦، ع ١ (١٩٩٧م)، ٣٣٨-٣٤٥.
- [٢٨] محبك، أحمد زياد. "مسرح سعد الله ونوس: المرحلة الأولى ١٩٦٣م-١٩٦٧م"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جمهورية مصر العربية، ١٦، ع ١ (١٩٩٧م)، ٣٧٦-٣٧٠.
- [٢٩] رمضان، خالد عبد اللطيف. "مسرح سعد الله ونوس: دراسة فنية". رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م.
- [٣٠] ونوس، سعد الله. فصد الدم ومسرحيات ثانية. ط ٢. بيروت: دار الآداب، ١٩٨١م.
- [٣١] ونوس، סעדאללה. "כאשר משחקים הגברים"، תרגם לעברית משה חכם، במה (רבעון לדרמה) הוצאת הארכיון והמוזיאון לתיאטרון ע"ש ישראל גור، 136 כרך כ"ח (1994)، 27 - 39.
- [٣٢] صليحة، نهاد. المسرح بين الفن والفكر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
- [٣٣] أبو الرضا، سعد. في الدراما - اللغة والوظيفة: نصوص وقضايا. الإسكندرية: منشأة

المعارف، ١٩٨٩م.

[٣٤] الحصري، محمد حامد. النقد الأدبي الحديث في تطوير أدب المسرحية. القاهرة: رابطة الأدب الحديث، ١٩٩١م.

[٣٥] شحاتة، حازم. "المؤلف المشارك: مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس". مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٦، ع ١ (١٩٩٧م)، ٣٥٥-٣٦٣.

**Problematic Issues in the Translation of Dramatic Texts:
A Study of the Hebrew Translation of
Sa'ad Allah Wannoo's Play "When Men Play"**

Muhammed Ahmed Saleh Hussein
*Assistant Professor ,Dept. of Oriental Languages,
College of Arts, Cairo University ,Cairo ,Egypt*

Abstract. This study deals with the problems involved in the translation of dramatic texts within the framework of the study of literary genres. The study comprises three principal sections. The first of these sections concerns the obvious interest of Israeli research institutions in the translation of literary works from Hebrew into Arabic, as a means of getting information about Arab societies, and learning about them intellectually, socially and politically.

The second section focuses on the issues involved in the translation of dramatic texts, with particular emphasis on the specificity of translating dramatic works within the framework of literary translation , since translating dramatic text is both a linguistic translation and a translation of the dramatic mode itself.

The third section deals with the Hebrew translation of "When Men Play." It starts with a discussion of the nature of Sa'ad Allah Wannoo's theatre. It then focuses on the method adopted by the Hebrew translation. The translations method has influenced the dramatic mode and the rendering of scenes and dialogue.

وتمثل ترجمة الأدب العربي، بمختلف أجناسه وعصوره، أحد المجالات الهامة والوسائل الحيوية التي تساعد في التعرف على المجتمعات العربية ودراسة التحولات الاجتماعية فيها. وقد تمت ترجمة مسرحية عندما يلعب الرجال للكاتب السوري سعد الله ونوس إلى اللغة العبرية ضمن سياق متطلبات هذا الصراع، بهدف التعرف على ماتعكسه من تحولات وتطورات فكرية واجتماعية وسياسية، فالأدب يمثل "أحد أهم وأوثق السجلات المعرفية التي يمكن الاستناد إليها في استقاء المعلومات عن التكوينات الباطنة في مجتمع من المجتمعات والتي يصعب في أحيان كثيرة رصدها عبر سائر المصادر المعرفية المباشرة من كتابات سياسية واجتماعية وفلسفية وماشاكلها" [١، ص ٧].

أولاً: ترجمة الأدب العربي ودراسته للتعرف على المجتمعات العربية

يرجع اهتمام المؤسسات البحثية الإسرائيلية بترجمة الأدب العربي ودراسته إلى رصد العمليات الاجتماعية التي تصاحب التغير الاجتماعي وتلقي الأضواء عليها وعلى مساراتها المتعددة، بصورة أكثر بروزاً ووضوحاً وحيوية من كثير من البحوث العلمية. من هنا اهتم الباحثون الإسرائيليون بتحليل مضمون هذه الأعمال الأدبية حتى يضعوا أيديهم على مفاتيح التغير الاجتماعي في المجتمع وأثاره [٢، ص ١٦٠]. ويدل هذا على أن دراسة الباحثين الإسرائيليين لهذا الأدب لا تنطلق من رؤية أكاديمية علمية بحتة، وإنما من رؤية تستهدف التعرف على المجتمعات العربية التي تتعامل معها إسرائيل على أنها مجتمعات معادية في ظل الحرب، أو مجتمعات مجاورة في ظل السلام. وحول هذا يقول أحد الباحثين الإسرائيليين: "إن مطالعة الأدب العربي الحديث ضرورة حياتية لكل مثقف إسرائيلي ولكل قارئ إسرائيلي نبيه، إذ بدون اطلاعه على التيارات الأدبية فإن معلوماته عن الإنسان العربي وعن عالمه ستكون مشوهة، ومركزة على المعلومات الصحفية اليومية غير العميقة، ويتعلم القارئ الإسرائيلي عن طريق مطالعة الأعمال الأدبية العربية في مجال الرواية والمسرح والشعر كثيراً من المفاهيم النفسية للإنسان في القاهرة وفي دمشق وفي بيروت وبغداد وحتى في الريف المصري واللبناني والسوري وهلمجراً، ويتعرف بهذه الوسيلة على مشاكل ومتاعب الأديب العربي والإنسان العادي

في نفس الوقت " [٣، ص ٥٨].

ويتأكد اهتمام إسرائيل ورغبتها في التعرف على المجتمعات العربية المعاصرة والمجاورة من خلال إنشاء المؤسسات والمراكز البحثية التي تهتم بترجمة ودراسة الأدب العربي وتدريس اللغة العربية. ولقد كان معهد الدراسات الشرقية من أول المعاهد التي أقيمت في الجامعة العبرية - التي افتتحت عام ١٩٢٥م، [٤، ص ٧٢٧] - حيث أنشئ عام ١٩٢٦م، بعد إنشاء أول جامعة صهيونية في فلسطين بعام واحد. كما تضم الجامعات الرئيسة - مثل تل أبيب وحيفا وبار إيلان وبن جوريون وغيرها - أقساما لدراسة الأدب العربي وعلوم الشرق الأوسط. كما تصدر هذه الأقسام والمراكز البحثية عددا من الدوريات والمجلات التي تتناول بالبحث الأدب العربي وتنشر ترجمات لأجناسه الأدبية بمختلف عصوره، هذا إلى جانب قضايا اللغة العربية والدراسات اللغوية المقارنة بين اللغات السامية والأدب الشعبي وغير ذلك. وتنظم هذه الأقسام والمراكز دورات لتعليم اللغة العربية لأهميتها في دراسة تاريخ الشرق الأوسط واللغات السامية، أو الحضارة العربية في الأندلس، أو تاريخ الجماعات اليهودية في الشرق الأوسط. وهناك توجه عام في إسرائيل يقضى بأن يتعلم أى طالب إسرائيلي اللغة العربية مهما كان تخصصه، سواء في العلوم الطبيعية أو القانون أو الطب [٢، ص ٤٩-٥٠].

ولم يقتصر اهتمام هؤلاء الباحثين على دراسة الأدب العربي الحديث وترجمته بمختلف أجناسه الأدبية فحسب، بل امتد ليشمل الأدب العربى القديم؛ لأن هذه النوعية من الدراسات "تساعد في تحديد وبلورة الطابع القومي لشخصية شعب من الشعوب" [٢، ص ١٦٠]. ومن هؤلاء الباحثين: يوسف يوثيل ريثلين - ولد في القدس عام ١٨٩٠م ومات فيها عام ١٩٧١م [٥، ص ١٠٠٠] - الذي ترجم عشرات القصائد العربية القديمة، منها أشعار عنترة بن شداد، كما ترجم كتاب ألف ليلة وليلة في ثلاثين مجلدا خلال السنوات ١٩٤٧م - ١٩٧٠م. كما ترجم إبراهيم المالح - ولد في القدس عام ١٨٨٥م ومات فيها عام ١٩٦٧م [٦، ص ٤٨] - كتاب كليله ودمته لواءه

في نفس الوقت " [٣، ص ٥٨].

ويتأكد اهتمام إسرائيل ورغبتها في التعرف على المجتمعات العربية المعاصرة والمجاورة من خلال إنشاء المؤسسات والمراكز البحثية التي تهتم بترجمة ودراسة الأدب العربي وتدريس اللغة العربية. ولقد كان معهد الدراسات الشرقية من أول المعاهد التي أقيمت في الجامعة العبرية - التي افتتحت عام ١٩٢٥م، [٤، ص ٧٢٧] - حيث أنشئ عام ١٩٢٦م، بعد إنشاء أول جامعة صهيونية في فلسطين بعام واحد. كما تضم الجامعات الرئيسة - مثل تل أبيب وحيفا وبار إيلان وبن جوريون وغيرها - أقساما لدراسة الأدب العربي وعلوم الشرق الأوسط. كما تصدر هذه الأقسام والمراكز البحثية عددا من الدوريات والمجلات التي تتناول بالبحث الأدب العربي وتنشر ترجمات لأجناسه الأدبية بمختلف عصوره، هذا إلى جانب قضايا اللغة العربية والدراسات اللغوية المقارنة بين اللغات السامية والأدب الشعبي وغير ذلك. وتنظم هذه الأقسام والمراكز دورات لتعليم اللغة العربية لأهميتها في دراسة تاريخ الشرق الأوسط واللغات السامية، أو الحضارة العربية في الأندلس، أو تاريخ الجماعات اليهودية في الشرق الأوسط. وهناك توجه عام في إسرائيل يقضى بأن يتعلم أى طالب إسرائيلي اللغة العربية مهما كان تخصصه، سواء في العلوم الطبيعية أو القانون أو الطب [٢، ص ٤٩-٥٠].

ولم يقتصر اهتمام هؤلاء الباحثين على دراسة الأدب العربي الحديث وترجمته بمختلف أجناسه الأدبية فحسب، بل امتد ليشمل الأدب العربي القديم؛ لأن هذه النوعية من الدراسات "تساعد في تحديد وبلورة الطابع القومي لشخصية شعب من الشعوب" [٢، ص ١٦٠]. ومن هؤلاء الباحثين: يوسف يوثيل ريثلين - ولد في القدس عام ١٨٩٠م ومات فيها عام ١٩٧١م [٥، ص ١٠٠٠] - الذي ترجم عشرات القصائد العربية القديمة، منها أشعار عنترة بن شداد، كما ترجم كتاب ألف ليلة وليلة في ثلاثين مجلدا خلال السنوات ١٩٤٧م-١٩٧٠م. كما ترجم إبراهيم المالح - ولد في القدس عام ١٨٨٥م ومات فيها عام ١٩٦٧م [٦، ص ٤٨] - كتاب كليله ودمته لوضعه

عبد الله بن المقفع . كما قام أشير جورين بترجمة مختارات من المعلقات ، وقصائد من الشعر الجاهلي والأموي ، والأندلسي ، والعباسي ، إلى جانب قصائد من ألف ليلة وليلة . وقد صدرت هذه المختارات عام ١٩٧٠م بعنوان " أشعار العرب " [٣، ص ٥٨] .

وقد ترجم يوسف يوثيل ريفلين معاني القرآن الكريم إلى العبرية ، فصدرت الطبعة الأولى من هذه الترجمة عام ١٩٣٦م ، وصدرت الطبعة الثانية عام ١٩٦٣م . ثم قام آهارون بن شيمش عام ١٩٧١م بترجمة جديدة لمعاني القرآن الكريم . كما ترجم أيضا كتاب سيرة الرسول لابن هشام ، وترجمت حاقا ليزروس يافيه كتاب المنقذ من الضلال لأبي حامد الغزالي ، وترجم عمانوئيل كوبوليتش " مقدمة ابن خلدون " عام ١٩٦٦م .

أما الاهتمام بالأدب العربي الحديث وترجمته فيحظى باهتمام أكبر ومتابعة أدق ودراسات أوفى في ضوء الصراع العسكري والسياسي بين إسرائيل والعرب ؛ لأن هذه الأعمال الأدبية تزخر بالإشارات الدالة على المتغيرات المتعددة التي ينطوي عليها الواقع الاجتماعي [٢، ص ١٦١] . ويكفي أن نشير هنا إلى الدراسة التي أعدها يهوشافط هركابي - ولد في حيفا عام ١٩٢١م وتوفي في تل أبيب عام ١٩٩٧م [٧، ص ٩٢] - مستعينا فيها بدراسة القصة العربية الحديثة ليدل على أن ضعف الروابط الاجتماعية بين العرب وانعدام تماسكهم الاجتماعي - على حد زعمه - هو السبب الذي أدى إلى هزيمتهم على أرض المعركة في حرب الخامس من يونيو عام ١٩٦٧م . فيشير إلى أن انعدام روح الفريق بين العرب ، وسيادة الروح الفردية انتقلت إلى ميدان القتال فكانت سببا رئيسا في هزيمتهم . وقد استدل على ذلك بالصورة السائدة للبطل في القصة العربية الحديثة ، مستتجا أن هذا البطل يتسم بالانعزالية ، ويهيمن عليه الشعور بالاغتراب [٤] .

من هذا المنطلق كان الاهتمام بالأدب العربي الحديث وترجمته . ومن أول الأعمال التي ترجمت قصة الأيام لطفه حسين التي قام بها مناحيم كابلوك - ولد في روسيا عام ١٩٠٠م وتوفي في القدس عام ١٩٧٥م [٦، ص ٤٤٣] - عام ١٩٣٢م ، كما ترجم بعض قصص محمود تيمور . وترجم شموئيل ريجولانت مجموعة قصصية أخرى لمحمود تيمور عنوانها إلى الجنة تصور حياة المجتمع المصري وترسم صورة مفصلة